Goethe-Studi... Bd. Die Form des Urfaust. Swedenborg im Faust. ...

Max Morris

Mrs J. Faulkner



Hum. German



Goethe-Studien

von

Max Morris.

Erster Band.

Zweite veränderte Auflage.



Berlin.
Verlag von Conrad Skopnik.
1902.

Druck von A. Pabst in Königsbrück.

Erich Schmidt und Otto Pniower

zugeeignet.

Vorwort.

Die zweite Ausgabe meiner Goethe-Studien ist um eine Anzahl von Arbeiten vermehrt, die inzwischen in verschiedenen Zeitschriften — Euphorion, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Goethe-Jahrbuch — erschienen sind. Durch die freundlich gewährte Erlaubnis zur Aufnahme einiger Stücke, deren Schutzfrist noch nicht abgelaufen ist, haben mich die Verleger der drei erstgenannten Zeitschriften zu lebhaftem Danke verpflichtet. Einige bisher noch ungedruckte Aufsätze sind im Inhaltsverzeichnis mit einem * bezeichnet.

Das schon früher Veröffentlichte erscheint hier durchweg umgearbeitet. Besonders bei einigen meiner Erstlingsarbeiten fand ich reichliche Veranlassung, einen Satz aus Quintilian zu beherzigen, den sich der junge Goethe in den Ephemerides notiert hat, und auf den er noch ein halbes Jahrhundert später (II, 6, 133) anspielt: Omnia enim nostra dum nascuntur placent, alias nec scriberentur. Sed redeamus ad judicium, et retractemus suspectam facilitatem.

In einigen Fällen musste ich aber auch ablehnender Kritik gegenüber bei meinen Aufstellungen verharren. Das gilt besonders von den im zweiten Bande gebotenen Lösungen für das Märchen der Unterhaltungen und für die Weissagungen des Bakis. Die geringe Gunst, die

diesen Versuchen zu Teil geworden ist, hat mich zu einer möglichst unbefangenen Nachprüfung veranlasst, aber in der Hauptsache kann ich hier nur das, was ich so deutlich vor mir sehe, aufs neue kundgeben, nach den Worten Goethes: „Ein entschiedenes Aperçu ist wie eine inoculierte Krankheit anzusehen: man wird sie nicht los bis sie durchgekämpft ist.“ Um nun also diese Dinge „durchzukämpfen“, habe ich die Beweisführung mit der mir möglichen Sorgfalt umgearbeitet und ich wünsche diesem ernstlich gemeinten Versuche, zwei alte Rätsel zu lösen, nun auch eine ernstliche Prüfung.

Goethecitate beziehen sich hier, wenn nichts anderes angegeben ist, immer auf die Weimarische Ausgabe. Die zweite bis vierte Abteilung dieser Ausgabe ist mit römischen, Band und Seite sind mit arabischen Ziffern bezeichnet.

Charlottenburg, im März 1902.

Max Morris.

Inhalt.

Die Form des Urfaust.

Mit Gottsched beginnt ein bewusstes Ringen nach dem deutschen Drama. Dass man dabei ausländischen Vorbildern folgen müsse, schien selbstverständlich, und die Frage war nur: Franzosen oder Engländer, Alexandriner oder Blankvers, regelmässiges oder freies Drama? Man fühlte wohl, dass es sich hier um eine grosse Angelegenheit der nationalen Kultur handelte. Es werden Preise ausgesetzt, und der Faden der theoretischen Erörterung reisst nicht ab. In dem Kampf zwischen Alexandriner und Blankvers giebt es ein Zwischenstadium, in dem der Alexandriner schon unterlegen und doch der Blankvers noch nicht durchgedrungen ist. In dieser Periode herrscht die obligate Prosa, nicht aus freier, künstlerischer Wahl, sondern in Ermangelung eines anerkannten Dramastils. Lessings ganze dramatische Thätigkeit bis zum Nathan, Gerstenbergs Ugolino, die Dramen der Stürmer und Dränger fallen in diese Periode. Goethe repetiert diese Entwicklung für sich; er geht mit dem Götz vom Alexandrinerstück zur Prosa über. In der inneren Form ist Götz eine Nachahmung von Shakespeares Historien, aber in der äusseren Form scheidet sich Goethe hier bewusst von Shakespeare, bei dem es ja kein reines Prosadrama giebt. Er lehnt also den Blankvers, in dem er übrigens in Leipzig gelegentliche schülerhafte Versuche gemacht hatte, einstweilen noch ab. Während aber Lenz, Klinger und Wagner ohne Schwanken am naturalistischen Prosadrama festhalten,

das der Masslosigkeit und dem Eigenwillen bequem nachgiebt, tastet Goethe weiter nach einer künstlerischen Dramaform. Von dem siegenden englischen und dem unterliegenden französischen wendet er den Blick zu dem vergessenen deutschen Drama, zu seinen rohen, unverbildeten, entwicklungsfähigen Anfängen, zu dem Budenspiel in Knittelversen. Er findet erstaunt und vergnügt bei Hans Sachs echte kleine naive und wirksame Dramen.

Was ist nun die Eigenart eines solchen Budenspiels?

Ein einfacher menschlicher Vorgang, ein kleines interessantes Geschehnis, ein Schwank, eine Fopperei, eine Ueberlistung des Dummen durch den Klugen wird zeitlos und ortlos hingestellt. Wir fragen nicht, an welchem Orte und zu welcher Zeit sich das begeben hat: es hat sich nicht begeben, es begiebt sich jetzt, vor uns. Das echte Budenspiel hat kein Verhältnis zur Geschichte und zu weiteren geographischen Gebieten; es wurzelt vielmehr in der lebhaft erzählten Anekdote. Die auftretenden Persönlichkeiten werden vom Hörer im Momente ihres Erscheinens durch eine Anzahl supplierter Züge zu runden Figuren ergänzt, weil sie typische Vertreter ihres dem Hörer wohlbekannten und geläufigen Standes sind: der Bauer, die Bäuerin, der Pfarrer, der fahrende Schüler. In einer solchen auf den einfachsten Voraussetzungen aufgebauten Welt ist man schnell zu Hause. Ein einleitender Monolog giebt die Situation naiv informatorisch an und mit einem Dutzend Verse ist das Spiel in Gang gebracht. Ein Ortswechsel ist für die einfache Handlung oft nicht nötig; aber er wird auch nicht gescheut und auf unschuldige Weise bewirkt: der Bauer sagt, dass er sich nun in die Stadt begiebt, er tritt ab, die Bühne bleibt einige Augenblicke leer, und wenn der Bauer nun wieder auftritt, so hat er den Weg zurückgelegt und wir sind in der Stadt. So geschieht nun die Handlung vor unseren Augen in Hin- und Widerrede bis zum vergnüglichen Schluss.

Beim Lesen von Hans Sachsens Fastnachtspielen

empfand Goethe, dass mit dieser einfachen, ja rohen Technik die eigentliche dramatische Wirkung merkwürdig sicher erreicht wird: der Vorgang drückt sich mit zwingender Gewalt ein, man kann gar nicht anders als ihm folgen. Bei einem Drama von Corneille, Racine, Voltaire geschieht es dem Leser, ja selbst dem Hörer überaus leicht, dass er geistig einschläft; die Handlung nimmt ihn nicht mit, er sieht oder hört nur noch Worte. Das liegt einmal daran, dass die klassischen Dichter der Franzosen in der That streckenweise Worte statt der Handlung geben; sie sind durch die Tradition ihrer Bühne genötigt, ihr Stück mit Prunkreden und glänzenden Antithesen auszustatten; „le fameux discours“ gehört zu den obligaten Erfordernissen, die sie ihrem Publikum zu bieten haben. Aber auch wo sie die Handlung vorwärts bringen wollen, geht das nicht so leicht und sicher von statten wie im Budenspiel. Hans Sachs kann das besser als viele Kunstdichter. Der naive einfache Mensch hat auf diesem Gebiete einen unendlichen Vorzug: ihm ist die Gabe, einen Vorgang dramatisch zu schauen und wiederzugeben, ohne Weiteres verliehen. Im Verkehr mit Menschen, die keine Bücherbildung haben, gewahrt man leicht, dass sie die Dinge dramatisch sehen. Wollen sie einen Vorgang erzählen, so löst er sich ihnen in Hin- und Widerrede auf, die sie mit eingeschobenem „sagt er“ unmittelbar wiedergeben. Diese naive Fähigkeit der dramatischen Vergegenwärtigung wird durch Kultur und Zucht des Geistes — einige wenige geniale Individuen ausgenommen — geschwächt; sie ist bei Hans Sachs, wenn er auch ein gewaltiger Leser war, stärker als bei vielen Kunstdichtern.

Nun geht aber auch im modernen Hörer oder Leser des Budenspiels eine glückliche Veränderung vor sich. Diese harmlosen Gebilde erwecken durch eine zarte Suggestion auch in uns das Kind, den einfachen, willig und fröhlich sich den Vorgängen hingebenden Menschen, der durch eine künstliche Kultur zurückgedrängt, aber nicht ertötet ist. Goethe sah hier Wirkungsmöglich-

1*

keiten, die es zu ergreifen und auszubeuten galt. Er erkannte im Budenspiel eine gesunde, lebendige Form. Hier war das selbständige deutsche Drama in bescheidenem Zuschnitt in Erscheinung getreten, aber die Gebildeten schauten vornehm darüber hin. Noch nie hatte jemand den Einfall gehabt, hier anzuknüpfen, dieses Gebilde aus der beschränkten Sphäre herauszuheben und zum Ausdruck ernsthafter geistiger Tendenzen zu verwenden. Dieser geniale Griff war Goethe vorbehalten. Er verwendet den Rahmen des Budenspiels zur Satire, deren einfachsten Fall wir in der direkten Satire haben. Es wird eine mit Namen genannte Person, z. B. Bahrdt, mit den grossen Gestalten zusammengebracht, die er unzulänglich dargestellt hat, wobei der Contrast, das Entsetzen des deutschen Litteraten über diese Erscheinungen, die er sich so ganz anders gedacht hat, von der stärksten komischen Kraft ist. Ohne Verwendung der Budenspielform liegt das gleiche Aperçu bei „Götter, Helden und Wieland" zu Grunde.

Eine zweite, höhere Form ist das Maskenspiel. Der zu Verspottende erscheint maskiert, in ein fingiertes Medium versetzt, wo sein Name und seine äusseren Lebensverhältnisse aufgegeben und nur die wesentlichen Eigentümlichkeiten beibehalten sind, die den Gegenstand der Verspottung oder humoristischen Darstellung ausmachen. In solchem Maskenspiele wird Herder als Satyros, Leuchsenring als Pater Brey, Goethe als Hanswurst dargestellt. Im Satyros haben wir schon eine Erweiterung des einfachen Budenspielrahmens. Die Grösse der satirisch dargestellten Persönlichkeit führt dazu, dass hier Töne erklingen, die das enge Band des Knittelreimpaars zuweilen sprengen; es erscheinen vereinzelt compliciertere Reimstellungen, und der Ton schlägt wiederholt teils nach der Oper (Vers 321 ff., 355 ff., 409 ff.), teils nach dem Dithyrambus um (Vers 249 ff.).

Das Jahrmarktsfest hält sich in der Form wieder streng im Rahmen des Budenspiels, aber der Gehalt bekommt eine unendliche Tiefe, indem sich im Ganzen

des Jahrmarkts das ganze deutsche Litteraturtreiben spiegelt. Statt der Einzelmaskierung, die, wie Düntzer und Herrmann gezeigt haben, hier nicht vorliegt, haben wir eine Gesamtmaskierung.

Neben dieser Reihe läuft eine andere. Goethe versucht das Budenspiel zum Ausdruck positiver geistiger Tendenzen zu gestalten. Künstlers Erdewallen und Künstlers Vergötterung sind zwei ganz kurze Knittelversdramen von einfachster Technik, in denen Goethe seine eigenen Lebenserwartungen ausgestaltet. An Kestner, 11. Januar 1773: „Ich bin sehr Künstler jetzt." An Sophie La Roche, 20. November 1774: Heut schlägt mir das Herz. Ich werde diesen Nachmittag zuerst den Oel Pinsel in die Hand nehmen! — Mit welcher Beugung, Andacht und Hoffnung, drück ich nicht aus, das Schicksal meines Lebens hängt sehr an dem Augenblick." Seine Betrachtungen über Leben, Leiden und Seligkeit des Künstlers gestaltet er schlicht und ernst in den zwei Miniaturdramen.

So hatte Goethe die überkommene Form mannigfach hin und her gewendet, er hatte sie zum Gefäss der Satire wie zur Aufnahme seiner gestalteten Zukunftsträume gebraucht, aber den einfachen Rahmen im wesentlichen bestehen lassen. Es sind sämtlich kurze Stücke, die in einfachster Technik sich rasch abspielen; eine breitere, anspruchsvollere Darstellung von Welt und Leben, ein grosser Stoff liess sich in dem unveränderten Rahmen nicht gestalten. In Goethe rangen aber weltumspannende Stoffe nach Gestaltung. Zuerst historische Entwürfe: Götz, Sokrates, Cäsar, Mahomet. Er nimmt die Form dafür aus Skakespeares Historien unter Ausschluss des Blankverses und gestaltet den Stoff in Prosa als eine freie Folge von Bildern, wobei längere, künstlerisch herausgearbeitete Scenen mit ganz kurzen Momentdarstellungen wechseln. Ueber Zeit und Ort wird beliebig verfügt. Nur im Mahomet haben wir den merkwürdigen Versuch, aus zwei sehr verschiedenen Vorbildern eine neue Dramaform zu gewinnen. Hier treten

zwischen den Elementen dieser Goetheschen Historienform grosse monologische Ergüsse auf, die unter bewusster Anlehnung an Pindar in freien Rhythmen dahinfliessen. Und nach diesem Versuch, in dem der prosaische Dialog mit den monologischen Rhapsodien allerdings seltsam contrastiert, wagt er folgerichtig das Unternehmen eines rein pindarischen Dramas in freien Rhythmen: Prometheus. Inzwischen hatte er die Handhabung des Budenspiels in mannigfachen satirischen und positiven Probestücken ausgebildet, und nun, nach so vielen tastenden Versuchen, erfolgt das grosse Aperçu: Goethe unternimmt es, das von den Zeitgenossen verachtete, von ihm für die lebende Litteratur wieder entdeckte und aus seiner Vergessenheit herausgehobene Budenspiel unter Aufnahme shakespearischer, pindarischer und singspielmässiger Elemente zur Grundlage des grossen Dramas zu machen, nach dessen Form die deutsche Litteratur seit einem halben Jahrhundert so dringend suchte. Gleichzeitig und in engster Verbindung damit macht er die deutsche Form der Schwankerzählung in Versen zur Grundlage eines Epos, das in leichten Knittelversen die höchsten Angelegenheiten der Menschen behandeln, Erhabenes und Kleines in Begeisterung, Satire und Komik zu einem wundersamen Ganzen verschmelzen soll. Faust und der ewige Jude haben ihre litterarische Basis in Hans Sachsens Fastnachtspiel und in seiner Schwankerzählung.

Der Fauststoff war Goethe in der dem Budenspiel nahe verwandten Form des Puppenspiels bekannt geworden, aber auch ohne das wäre Goethe durch die dargelegte consequent vorschreitende Entwicklung dazu geführt worden, das Budenspiel zur Grundlage eines grossen Dramas zu machen.

Diese deutsche Renaissance, wie sie der junge Goethe bewusst anbahnt und durchführt, verwendet also als das normale poetische Ausdrucksmittel den Knittelvers. Damit ist der Stilcharakter der neuen Dichtung schon festgelegt. Die anspruchsvollere Form des Blank-

verses verführt durch den Zwang der regelmässig wechselnden Hebung und Senkung leicht zu getragener, von dem frischen Flusse der Wirklichkeit weit abführender Behandlung. Um das feste Metrum zu füllen, sieht sich der Dichter zum Missbrauch des schmückenden Adjektivs, zur Dehnung des einfachen Satzes gedrängt, und dieser gleichmässig getragene und gehobene Ton begünstigt die Entfaltung der Sentenz.

Ganz anders der Knittelvers. Er ist viel freier in seinem Bau und schmiegt sich deshalb der Sprache des wirklichen Lebens vollkommener an. Die kurzen Zeilen drängen zu einfachen, schmucklosen, kräftigen Sätzen. Der Knittelvers kam dem Bedürfnis eines Widerstands gegen zerfliessende Breite in der Poesie entgegen, wie ihn gleichzeitig Lessing durch knappe, spitze Behandlung seiner Prosa in der Emilia Galotti übte. Die Gefahr des Knittelversstils liegt in der Hinneigung zum Platten und Niedrigen. Das war ja gerade das Odium, unter dem die Knittelversdichtung fast zwei Jahrhunderte gestanden hatte: dem akademisch-rhetorischen Kunstdichter galt diese Form für pöbelhaft, nur zu niedrigen Schwänken, Gelegenheitscarmina und dergleichen tauglich. Goethe begegnet dieser Gefahr auf eine freilich nicht von Jedermann nachzuahmende Weise: er füllt die derbe, einfache Form mit Geist, Gehalt und Grösse, er macht sie zum Ausdruck von Satire und Empfindung. Indem die Gestalten seiner Budenspiele anscheinend arglos sich selbst exponieren, tragen sie ihre eigene Satire vor. Z. B. Bahrdt:

> Da kam mir ein Einfall von ohngefähr
> (sein geschrieben Blatt ansehend)
> So redt' ich wenn ich Christus wär.

Er „bohrt sich selbst einen Esel und weiss nicht wie.“ Noch wirksamer ist die zweite Art, wie der Knittelvers gehoben wird: in ihm spricht sich unschuldige, herzliche Empfindung aus (Psyche im Satyros, Gretchen), das Pathos einer starken, männlichen Seele (Satyros,

Faust), endlich Witz und geistvoll schneidende Kritik (Mephisto).

Der zum Natürlich-Niedrigen neigende Knittelvers erhält also die ihm so nötige Beschwingung durch herzlichen oder bedeutenden Inhalt. Das Unschuldig-Herzliche erscheint in dieser einfachen Form um so glaubhafter und rührender. Der Dichter kann hier aus dem reichen Quell schöpfen, wie er aus dem Munde von Kindern, liebenswürdigen Mädchen, einfachen und natürlichen Menschen fliesst und nur einiger Auslese und Nachhilfe bedarf, um als goldklare Poesie zu erscheinen. Und das Bedeutende, Gedankenreiche, pathetisch oder satirisch geprägt, wirkt im Knittelvers durch Contrast mit der anspruchslosen Form überaus reich; man empfängt den Eindruck, als ob diese Dinge improvisiert und also aus einer unendlichen Fülle heraus entstanden sind.

So legt Goethe in sein Budenspiel einen Reichtum, den der überkommene bescheidene Rahmen nicht ohne weiteres fassen kann. Er macht nun diesen Rahmen durch zwei Kunstmittel für seine grössere Bestimmung tauglich: durch vertiefende Dehnung und durch Einfügung anderweitiger Formelemente. Zunächst betrachten wir den Vorgang der Dehnung.

Fausts Monolog ist aus dem naiven Expositionsmonolog erwachsen, mit dem Hans Sachsens Budenspiele beginnen. Aber nach den ersten informatorischen Versen schlägt der Ton um; der Akteur, der die Zuschauer über die Prämissen informiert, verwandelt sich in einen Menschen, der sein Inneres in leidenschaftlichem Selbstgespräch ausströmt, der sich vor unseren Augen bereitet, die Geister zu beschwören und sich über die Grenzen des Irdischen hinauszuheben, der in seine menschlichen Schranken zurückgewiesen zusammenbricht. Der naive Informationsmonolog hat sich zu einem gewaltigen Monodrama entfaltet, aber seine ersten Zeilen bezeugen in aller Treue und Unbefangenheit die bescheidene Herkunft des Faustmonologs.

Ebenso wie Faust führt sich auch Marthe bei ihrem ersten Auftreten ganz Hanssachsisch ein.

> Gott verzeihs meinem lieben Mann
> Er hat an mir nicht wohl gethan
> Geht da stracks in die Welt hinein
> Und lässt mich auf dem Stroh allein.

Zur Vergleichung folgen hier zwei ganz entsprechende Informationsmonologe aus Hans Sachs.

die jung witfraw Francisca:

> Mein lieber gemahel, den ich het,
> Der mich aüch herczlich lieben thet.
> Ist laider mir kürczlich gestorben.

der farendt Schuler im Paradeiss:

> Die Pewrin gehet ein unnd spricht:
> Ach wie manchen seufftzen ich senk,
> Wenn ich vergangener zeit gedenk,
> Da noch Lebet mein erster Man,
> Den ich ye lenger lieb gewan,
> Dergfeich er mich auch wiederumb,
> Wann er war einfeltig und frumb.
> Mit jm ist all mein frewdt gestorben.

In Mephisto's Gespräch mit Marthe folgt dann freilich ein überlegenes Spiel der Katze mit der Maus, das weit über Hans Sachsens Technik und Seelenkunde hinausreicht.

So hat der überlieferte Rahmen durch Dehnung der unschuldig kurzen Scenen des Budenspiels, durch ernstliche Zeichnung menschlicher Leidenschaften, durch künstlerische Gruppierung der Personen, wie sie die Gartenscene zeigt, schon ein sehr verändertes Aussehen erhalten. Nun aber dringen noch fremde Elemente ein, damit ein Weltbild zum Ausdruck gelangen könne.

Die Gretchentragödie rollt in einer Folge von Bildern vor uns ab, unter freier Verfügung über Ort und Zeit. Das ist Shakespeares Technik, wenigstens wie sie der junge Goethe verstand und im Götz noch viel freier geübt hatte. Im Urfaust werden die Scenen durch Begrenzung in einem einheitlichen Stadtbilde zusammengehalten, und die Wirkung ist wohlthätiger als

im Götz oder gar bei Lenz, der uns öfters auf einer Druckseite in drei verschiedene Städte führt. Und nicht nur die gar zu grossen Anforderungen an den Raumsinn des Lesers sind hier vermieden; die Reihe der Gretchenscenen wird auch durch die Einheit des Interesses zusammengehalten, sie schliesst sich zu einer unlösbar zusammenhängenden Kette durch die in unerhörter Steigerung vor uns sich vollziehende Entfaltung eines Menschenschicksals: Annäherung eines stattlichen fremden Mannes, Bekanntschaft, Unruhe, Liebe, Hingebung, Folgen, Angst, Verzweiflung, mitverschuldeter gewaltsamer Tod der Mutter, des Bruders, Flucht, Umherirren, Kindesmord, Einkerkerung, Tod von Henkers Hand. In solcher unerbittlicher Entrollung eines Menschenschicksals folgt Goethe hier Shakespeare.

Auch auf die äussere Form wirkt Shakespeare, vor allem auf den Wechsel von Vers und Prosa. Während die Versscenen auf Hans Sachs ruhen, weht in den Prosascenen der Hauch des englischen Dramas. Goethe verwendet die Prosa in Auerbachs Keller, um das Vulgäre, und in den beiden Schlussscenen, um ungeheure, entfesselte Leidenschaft darzustellen. Der Urfaustdichter will also von den Regionen, wo das plumpe, platte Behagen zu Hause ist, durch die ganze Scala menschlicher Empfindungen bis zum Grässlichen hinaufsteigen. Die beiden Extreme giebt er in Prosa. Das eine sinkt unter das Niveau, wo der Vers menschliches Wesen in Schönheit oder Komik spiegelt, das andere sprengt die Fessel des Verses.

Also das Niedrige und das Entsetzliche erscheint in Shakespearischer Prosa; in den dazwischen liegenden Regionen herrscht der Knittelvers. Die Schraubereien behaglicher Genossen in Auerbachs Keller sind den Falstaff- und Merkutioscenen nachgeahmt, in der Wutscene „Faust, Mephistopheles“ geben für die Centnerworte, für den Ton von rasendem, überschäumendem Hass und Wut die entsprechenden Scenen im Othello und Lear das Vorbild, und in der Kerkerscene ist die rührende

Gestalt des lieblichen, zerstörten Mädchens, wie sie in sanftem Wahnsinn Lieder singt, nach dem Muster von Ophelia gebildet.

Nun giebt es aber noch eine weitere Abweichung von der Mittellage der Empfindung, wofür ebenfalls die Sprengung des Verses erforderlich wird und wofür sich doch Prosa gar nicht eignet: die Zustände höchster Begeisterung und Ekstase. Für diese verwendet der Urfaustdichter freie Rhythmen in bewusster Anlehnung an Pindar. Wir haben solche Stellen in dem Moment, wo Faust die Annäherung des Erdgeistes ahnt (116 ff.) und in Fausts Glaubensbekenntnis (1130 ff.). Und auch die Seelenqualen Gretchens in der Domscene, alternierend mit dem schauerlichen Raunen des bösen Geistes und dem aufwühlenden Orgelton und Chorgesang, entziehen sich dem Niveau des Knittelverses und fordern freie Rhythmen.

Eine letzte Ausweichung aus dem Rahmen des Budenspiels haben wir in den liedmässigen Elementen. Dass die Zecher und Mephisto in Auerbachs Keller, dass Gretchen in ihrer Kammer und im Kerker Lieder singen, stellt noch kein Abgehen vom Ueberkommenen vor. Wenn aber Gretchen am Spinnrocken und im Zwinger vor dem Bilde der Mater dolorosa ihre Unruhe, Sehnsucht, Verzweiflung in Liedform ausströmt, so handelt es sich um bewusste Einführung eines neuen Wirkungselements in das Drama. Goethe stellt im Urfaust Jammer und Verzweiflung beim Manne in wuchtigen, keulenartig fallenden Prosaworten dar; für die entsprechenden Empfindungen Gretchens hat er in der Domscene freie Rhythmen, in den genannten beiden Monologen liedmässiges Ausströmen nach Art des Singspiels oder der Oper.

Goethe behandelt also den Knittelvers als die Grundlage, in der menschliche Art und Empfindung sich ausdrückt. Fällt sie unter das Mittelniveau, so tritt Prosa ein; erhebt sie sich darüber, so erscheint je nach der Art der Ausweichung Prosa, freie Rythmen oder

die an der Grenze des Gesanges stehende lyrische Deklamation. So ist das complexe Gebilde, das uns als Urfaust entzückt, in dem kunstmässigen Streben zu Stande gekommen, dem deutschen Drama eine Form zu finden, und alles Unregelmässige darin hat seine Regel.

Swedenborg im Faust.

Die Geisterwelt des Faustdramas lässt sich nicht in einem sauberen System darstellen. Goethe hat in den auf einander folgenden Stadien der Produktion bei den allerverschiedensten Stellen Anlehnung gesucht, wohl bewusst, dass die Bildung von Mythen nur naiven Zeiten und Menschen gehört, und dass dem mit der Bildung dreier Jahrtausende belasteten modernen Dichter die Aufgabe zufällt, überkommene Mythen wieder einzuschmelzen, zu läutern und in neuen, reineren poetischen Gebilden auszuprägen.

Der junge Goethe wird von solchen Aufrührern wider die Gottheit, wie Prometheus, Faust und — mit gewissen Einschränkungen — der ewige Jude sind, unwiderstehlich angezogen und bemächtigt sich in leidenschaftlichem Anlaufe des gewaltigen Stoffes, aber mit jedem Schritt vorwärts türmen sich in solchen Dichtungen die Schwierigkeiten. Das Problem zu stellen und die wahlverwandten geistigen Titanen den oberen Mächten den Kampf ansagen zu lassen, das vermag er; aber die Lösung, den Ausgleich zwischen Titan und Gottheit, hat der junge Goethe in keiner dieser Dichtungen geleistet. Im Faust hat er es nicht einmal bis zur vollständigen Fragestellung gebracht. Den Teufel und den Teufelspakt mythengerecht und zugleich modern darzustellen, das gelang ihm nicht, und so liess er die grosse Lücke und schuf, was ihm zu schaffen möglich war: Schülerscene, Auerbachs Keller, Gretchen. Wie

er nun in den neunziger Jahren ernstlich an die Füllung der Lücke geht, hören wir fortwährend seine Klagen über den barbarischen Stoff, das heisst den Teufelspakt. Er hilft sich, indem er auf Cellinische Weise einen Satz zinnerner Teller in den Guss wirft (an Charlotte Schiller, den 21. April 1798) und neue Mythen hineinzieht. 1797 eignet er die Hiobsfabel dem Faustdrama an und gewinnt so für den Teufel eine sichere Stellung in der Geisterwelt. Im August 1799 liest er Miltons verlorenes Paradies und fasst den Plan, Miltons Hierarchie des Bösen in die Faustdichtung hineinzuschmelzen; er schafft die Satansscene und gründet auf Miltons Anschauungen vom Chaos, das zwischen Hölle und Erde liegt, den Plan eines Epilogs im Chaos auf dem Wege zur Hölle. Im Fortgange der Faustdichtung wird dann die griechische Mythologie und zuletzt der katholische Heiligenhimmel dem Faustdrama angeeignet. Aber schon ganz im Beginn hat er einen solchen Satz zinnerner Teller in den Guss geworfen: er hat mit Swedenborgs Anschauungen vom Geisteruniversum seine Dichtung befruchtet.

Wir beginnen mit der Erdgeisterscheinung. In seinen Arcana coelestia (London 1749—1756) schildert Swedenborg nacheinander die Geister des Merkur, Jupiter, Mars und anderer Planeten. Auch mit den Geistern unseres Erdplaneten verkehrt er öfter — freilich mehr der Konsequenz halber, denn bequemer sind ihm die Geister entfernter Planeten, über die sich besser fabulieren lässt. Die grandiose Gestalt des einen Erdgeistes würde man bei Swedenborg vergeblich suchen. Dass der Erdgeist trotzdem ein Abkömmling von Swedenborgs Planetengeistern ist und wie es zu dieser Konzeption kam, soll weiterhin in einem anderen Zusammenhange gezeigt werden.

Hören wir nun eine Geistererscheinung bei Swedenborg. Arcana coelestia § 7620: Videbam flammeum quoddam pulcherrimum, erat varii coloris, purpureum ... et tunc flammeum mutabatur in avem . . . volabat

circumcirca et primum circa caput meum. 7621: Cum avis illa volabat circum caput . . . visus est spiritus. 7747: Postea influebant spiritus Martis a superiori in faciem meam, infusus sentiebatur instar tenuis pluviae striatae.

Goethe gewinnt hieraus die einzelnen Züge seiner Geistererscheinung, indem er aus Swedenborgs Schilderung die ungeeigneten skurrilen Elemente fortlässt, also den Vogel und den Vergleich mit dem Streifenregen. Das Uebrige rückt zusammen und erscheint Zug um Zug in Goethes Versen. Flammeum . . . purpureum . . . volabat circa caput meum — es zucken rote Strahlen mir um das Haupt; influebant a superiori -- es weht (ein Schauer) vom Gewölb herab; infusus sentiebatur — und fasst mich an. Ich fühls . . .

Es ist natürlich kein mechanisches Zusammenstreichen, wodurch das flammeum purpureum als neues Subjekt statt des Vogels zu volabat circa caput tritt, sondern der Dichter liest umdichtend und neu aufbauend. Was ihm Eindruck macht, fügt sich zu einem neuen, schöneren Bilde zusammen.

Nun die Erscheinung des Geistes selbst. Arcana coelestia 6922: Apparuit flamma satis candida flagrans laete et hoc per aliquantum temporis; flamma illa significabat adventum spirituum Mercurii. Also die Geister des Merkur erscheinen in der Flamme wie der Erdgeist.

Dass bei Goethe die Lampe schwindet und der Mond sein Licht verbirgt, wofür sich bei Swedenborg kein Analogon findet, hat den theatertechnischen Zweck, die rötliche Flamme des Erdgeistes mehr zur Wirkung kommen zu lassen.

Nun spricht Goethes Erdgeist:

> Du hast mich mächtig angezogen
> Aus meiner Sphäre lang gesogen.

Hier entstammt jedes Wort dem Anschauungskreise Swedenborgs. Zunächst die Sphäre des Geistes. Arcana coelestia 1510: Unusquisque spiritus et magis unaquaevis societas spirituum suam sphaeram habet. 1505: est

sphaera quasi imago eius extensa extra illum (spiritum), et quidem imago omnium, quae apud illum. Nun das Anziehen und Saugen: 5180. Sunt genii et spiritus, qui capiti inducunt speciem suctionis seu attractionis, taliter ut locus, ubi talis attractio seu suctio existit, doleat. Die Geister üben also eine Anziehung und ein Saugen auf den Menschen aus. Goethe kehrt das Verhältnis um; bei ihm wirkt die Anziehung und das Saugen von Mensch zu Geist, so dass nun unter Hineinziehung der Vorstellung von der Sphäre eines Geistes die berühmten Verse aus diesen Elementen sich aufbauen.

Statt der weiterhin folgenden Citate hätte ich ebenso gut andere gleichwertige wählen können, da Swedenborg endlos immer wieder sich selbst ausschreibt. Dagegen findet sich die attractio et suctio zwischen Geist und Mensch nur an dieser Stelle — soweit man bei der Schwierigkeit einer Orientierung in den breiten Gewässern der Swedenborgschen Werke eine solche Behauptung wagen darf. Goethe hat dann also diesen § 5180 genau gekannt. Die sinnliche Anschaulichkeit dieser Vorstellungen machte sie ihm besonders brauchbar, da ja die Schwierigkeit des Faust-stoffes eben darin lag, für den Verkehr Fausts mit der Geisterwelt poetisch mögliche, das heisst sinnlich glaubhafte Formen zu finden, und so fügte er die Stelle in sein Drama ein.

Die niederschmetternde Wirkung des Erdgeists auf Faust ist Goethes eigene Erfindung; Swedenborg verkehrt ganz harmlos mit seinen Geistern. Nur einmal, als ein Geist sich ihm naht, der auf der Erde seines Zeichens ein Mörder gewesen war, sagt Swedenborg (Arcana coelestia 7803): quando prope erat, horror cum timore me occupavit manifeste.

Zu Fausts Worten: „Der du die weite Welt umschweifst, geschäftiger Geist“ ist zu erinnern an Arcana coelestia 6926: quod spiritus illi vagentur per universum und 5389: Sunt cohortes spirituum qui circumvagantur.

In dem Buche, worin Faust das Zeichen des Erd-

geistes erblickt hat. ist auf einem anderen Blatte das Zeichen des Makrokosmus zu schauen.

> Wie alles sich zum Ganzen webt
> Eins in dem andern wirkt und lebt
> Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
> Und sich die goldnen Eimer reichen!
> Mit segenduftenden Schwingen
> Vom Himmel durch die Erde dringen
> Harmonisch all das All durchklingen.

Das ist — in Goetheschen Tönen natürlich — nichts anderes als Swedenborgs Makrokosmus, sein Geisteruniversum. Allem, was Swedenborg von seinen Geistern zu berichten weiss — so kleinlich und komisch es im einzelnen oft genug ist — liegt doch ein grandioses Gesamtbild des Universums zu Grunde. Ich gebe einen Abriss dieses Gesamtbildes mit den Worten Kants (Träume eines Geistersehers): „Alle Menschen stehen ... in gleich inniglicher Verbindung mit der Geisterwelt ... Ein Geist liest in eines anderen Geistes Gedächtnis die Vorstellungen, die dieser darin mit Klarheit enthält ... Uebrigens, obgleich das Verhältnis der Geister unter einander kein wahrer Raum ist, so hat dasselbe doch bei ihnen die Apparenz desselben . . . In diesem eingebildeten Raume ist eine durchgängige Gemeinschaft der geistigen Naturen . . . Auch ist die ungeheure Entfernung der vernünftigen Bewohner der Welt in Absicht auf das geistige Weltganze für nichts zu halten, und mit einem Bewohner des Saturn zu reden ist ihm ebenso leicht als eine abgeschiedene Menschenseele zu sprechen. Alles kommt auf das Verhältnis des inneren Zustandes und auf die Verknüpfung an, die sie unter einander nach ihrer Uebereinstimmung im Wahren und im Guten haben; die entfernteren Geister aber können leichtlich durch Vermittlung anderer in Gemeinschaft kommen . . . Alle Geister stellen sich einander jederzeit unter dem Anschein ausgedehnter Gestalten vor, und die Einflüsse aller dieser geistigen Wesen untereinander erregen ihnen zugleich die Apparenz von noch

anderen ausgedehnten Wesen . . . Der ganze äussere Mensch korrespondiert also dem ganzen inneren Menschen, und wenn daher ein merklicher geistiger Einfluss aus der unsichtbaren Welt eine oder andere dieser seiner Seelenkräfte vorzüglich trifft, so empfindet er auch harmonisch die apparente Gegenwart desselben an den Gliedmassen seines äusseren Menschen, die diesen korrespondieren. . . . Sowie . . . verschiedene Kräfte und Fähigkeiten diejenige Einheit ausmachen, welche die Seele oder der innere Mensch ist, so machen auch verschiedene Geister . . . eine Societät aus, welche die Apparenz eines grossen Menschen an sich zeigt, und in welchem Schattenbilde ein jeder Geist sich an demjenigen Orte und in den scheinbaren Gliedmassen sieht, die seiner eigentümlichen Verrichtung in einem solchen geistigen Körper gemäss ist. Alle Geistersocietäten aber zusammen und die ganze Welt aller dieser unsichtbaren Wesen erscheint zuletzt selbst wiederum in der Apparenz des grössten Menschen . . . In diesem unermesslichen Menschen ist eine durchgängige innigste Gemeinschaft eines Geistes mit allen und aller mit einem."

„Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt," wird hier trotz des im Hintergrunde von Kants sachlicher Darstellung verborgenen Spottes offenbar. Ich habe das lange Citat nicht gescheut, weil ich, um Swedenborgs gewaltiges Gesamtbild des Universums aus seinen eigenen Worten darzustellen, die Citate endlos hätte häufen müssen. Zu dem Auf- und Niedersteigen der Himmelskräfte, die vom Himmel durch die Erde dringen — das sind eben Swedenborgs Geister — erinnern wir uns der schon in einem anderen Zusammenhange angeführten Stellen von den umherschweifenden Geistern.

Das Bild von den auf- und niedersteigenden Himmelskräften wird durch die Fortsetzung „und sich die goldenen Eimer reichen" ein wenig anakoluthisch. Das Zureichen der Eimer ist von der Feuersbrunst hergenommen. Die Menge, durch deren Hände die Eimer

gehen, ist aber als stabil zu betrachten, und das will sich mit den auf- und niedersteigenden Himmelskräften nicht recht zusammenfügen.

Zum Makrokosmus und seinen Himmelskräften führt Graffunder (Preussische Jahrbücher 1891, S. 700 ff.) folgende Stelle aus „van Helmont, Paradoxaldiskurse oder Ungemeine Meinungen von dem Makrokosmo und Mikrokosmo S. 20“ an: „Dieser Weg ist kein ander, kann auch kein ander seyn, als welcher durch Jakobs Leiter vorgestellet worden: Denn gleicherweise wie auff derselben die Engel Gottes auff und niedersteigen, also steigen die wesentlichen lebendigen Kräffte oder geistlichen Leiber der himmlischen Lichter unablässlich von oben herab durch die ätherische Lufft zu dieser untern Welt als von dem Haupt zu den Füssen . . . Und dieses Auf- und Niedersteigen der himmlischen Kräffte, und die stetige Verbesseruug und Verherrlichung, die daran hanget und darvon herkommt, wehret und beharret ohn Unterlass, und muss notwendig also thun.“ 1. Mose 28. 12 heisst es: „und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder.“ Die Uebereinstimmung zwischen van Helmont und Goethe beschränkt sich also darauf, dass sie im selben Zusammenhange von den himmlischen Kräften sprechen. Das kann ein Zufall sein, oder es mag auch diese Stelle von frischer Lektüre her Goethe im Ohre gelegen haben, als er die Makrokosmusverse schrieb; aber mehr als isolierten Einfluss auf die Formgebung des einen Verses: „Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen“ kann ich nicht anerkennen. Für den Faustmonolog wurde bisher eine alchymistische Basis als selbstverständlich vorausgesetzt. Graffunder hat sie mit grosser Umsicht und Sachkenntnis nun auch nachzuweisen gesucht, aber sein Versuch konnte nicht gelingen, weil diese alchymistische Grundlage gar nicht vorhanden ist. Faust sagt:

Drum hab ich mich der Magie ergeben
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis werde kund.

Aus Geistes Mund hofft er Erleuchtung, das „loqui cum spiritibus“ ist seine Magie. Hier gleich im Anfange wird die Swedenborgsche Grundlage der ganzen Beschwörungsscene deutlich ausgesprochen, und wir haben hier Goethes erste Intention für die Ausgestaltung der Geisterwelt im Faustdrama. Er wollte die überkommenen rohen Vorstellungen vom Teufelswesen in die schwungvolleren und umfassenderen Anschauungen des Swedenborgschen Geisteruniversums überleiten und so dem Fauststoffe eine neue Grundlage bereiten. Das Bindeglied musste der Geist der Sage, Mephisto, werden. Es galt, ihn in die Reihen der Swedenborgschen Geister einzufügen, und da es sich um die Seele eines irdischen Menschen handelt, so konnten von den mannigfachen Planetengeistern Swedenborgs nur die Geister dieses unseres Planeten, die Erdgeister, in Betracht kommen. Mephisto wird einer von ihnen, und zwar ein spiritus malus. (Die Belegstellen für die bösen Geister in Swedenborgs System folgen weiterhin.) Er erscheint als Sendling des „grossen Geistes“, der die societas der spiritus huius terrae in sich darstellt, des Erdgeistes, der über allem irdischen Geschehen waltet. Denn jede societas spirituum stellt sich nach Swedenborg wieder unter dem idealen Schattenbilde einer einzigen Menschengestalt dar. Der Erdgeist ist also streng im Sinne des Swedenborgschen Systems konzipiert. Das Grosse und Poetische an dieser Gestalt gehört freilich Goethe an, und für die gewaltigen Worte: „In Lebensfluten, im Thatensturm“ würden wir das Vorbild in den Arcana coelestia vergebens suchen.

So löst sich nun das Befremden, mit dem man bisher die Intention Goethes betrachten musste, der Mephisto zum Sendling und Diener des Erdgeistes machen wollte. Wir sehen, wie dieser Plan in ihm entstanden ist. Aus den bekannten Stellen ist diese Urintention ja längst erschlossen worden; sie liegt aber schon in den Worten des Erdgeistes:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!

Einen solchen Geist, den Faust begreift, wird ihm der Erdgeist beigeben und damit auf Fausts Frage: „Wem denn?“ antworten. Der hier schon vorschwebende Gegensatz wurde dann in den neunziger Jahren weiter ausgeführt:

Ich habe mich zu hoch gebläht;
In deinen Rang gehör' ich nur.
Der grosse Geist hat mich verschmäht.

Auch die demselben Gedankengang sich einfügenden Verse:

623. Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen!
652. Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt

waren ursprünglich bestimmt, Mephistos Erscheinen vorzubereiten, Faust für den Bund mit dem geringeren Geiste disponiert zu zeigen.

Dass der Mensch nur den wahlverwandten Geist festzuhalten vermag, ist ein Swedenborgscher Zug. Arcana coelestia 5851: in genere tales spiritus apud hominem sunt, qualis ipse homo est . . . homo sibi arcessit spiritus ex inferno secundum vitam. Sunt inferna exactissime distincta secundum mala cupiditatum . . . inde nusquam deest, quin similes evocentur et adjungantur homini qui in malo.

So sollte die Erdgeisterscheinung, die jetzt scheinbar folgenlos verläuft, ein notwendiges Glied in der beabsichtigten Swedenborgisierung des Fauststoffes bilden. Der ganze Apparat zur Einführung Mephistos ist in kunstvoller Weise in Bewegung gesetzt und der Monolog dadurch aufs schönste gegliedert. Vom gesamten Geisteruniversum, dessen Abbild Faust in dem „geheimnisvollen Buche“ schaut, führt uns das Drama über den Erdgeist, der dem niedergeschmetterten Faust den Geist ankündigt, dem er gleicht und den er begreift, zu Mephisto. Und damit ist dann der Anschluss an die nun mit einer neuen tieferen Grundlage ausgestattete Volks-

sage erreicht, das eigentliche Spiel — Fausts Leben unter den neuen Bedingungen — kann nun beginnen, Faust kann jetzt mit dem Geiste Mephisto auf Swedenborgsche Art verkehren. So sagt er denn auch zu ihm: „Verräterischer, nichtswürdiger Geist, und das hast du mir verheimlicht.“ Und Mephisto spricht selbst von der Geistergemeinschaft, der er angehört: „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du nicht auswirtschafften kannst? . . . . Drangen wir uns dir auf oder du uns?“ Es ist dieselbe Gemeinschaft, von der auch der Erdgeist spricht:

Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu heben.

Goethes Intention war also: Die Faustfabel wird im Swedenborgschen Sinne umgestaltet. Fausts Bund mit dem Teufel stellt sich dar als die Verbindung eines Menschen mit der Geisterwelt. Er wendet sich zuerst an den Erdgeist. Dieser weist ihn ab und sendet ihm einen untergeordneten Geist. Mephisto ist ein spiritus malus huius terrae. —

Wir lassen nun Fausts Worte im Einzelnen an uns vorübergehen. Es wird mit dem jetzt gewonnenen Aufschluss manches prägnanter und in seinem eigentlichen Lichte erscheinen.

Fausts sehnsüchtiger Wunsch

Ach könnt ich doch . . . . .
Um Bergeshöhl mit Geistern schweben

ist allerdings nicht aus Swedenborg allein zu verstehen. Hier klingt zugleich ein Ton aus Ossian hinein. Werther (19, 124): „Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt . . . Zu hören . . . halb verwehtes Aechzen der Geister aus ihren Höhlen . . . redet Geister der Toten . . . in welcher Gruft des Gebirges soll ich euch finden“! Aus diesen Ossianischen Vorstellungen erwächst dann der Vorspruch zum Werther von 1775: „Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle.“ Unsere Fauststelle verschmilzt also die Geisterwelt Swedenborgs mit der Ossians.

Und dies geheimnisvolle Buch
Von Nostradamus eigner Hand
Ist dir das nicht Geleit genug?

Dass das geheimnisvolle Buch hier den Namen des Nostradamus trägt, wird man mir ja nicht entgegenhalten. Von ihm giebt es nur eine Sammlung von Prophezeihungen und einen Witterungsalmanach, die beide hier nicht gemeint sein können. Nostradamus ist eben ein Deckname, da der erst 1772 gestorbene Swedenborg hier unmöglich genannt werden konnte. Die Bezeichnung des Buches als „geheimnisvoll“ birgt wohl eine Anspielung auf den Titel: Arcana coelestia.

Erkennest dann der Sterne Lauf.

Es ist schon manchem, z. B. Niejahr, Euphorion 4, 282, ein leises Befremden gekommen, dass Faust hier astronomische Einsichten erwartet. Es handelt sich, wie wir nun sehen, gar nicht um wissenschaftliche Astronomie, sondern um die geheimnisvollen Bezüge der Weltkörper zu einander und zum Menschen, wie sie Arcana coelestia 5377, 7171, 7247, 7800 und auch in einer besonderen, übrigens fast durchweg aus den Arcana coelestia zusammengestellten Schrift dargelegt sind: De telluribus in mundo nostro solari quae vocantur Planetae, London 1758. Die Grundlage von Swedenborgs Anschauungen über den Zusammenhang im Universum haben wir in dem Satze (Arcana coelestia 5377): Inde est quod non solum omnia et singula apud hominem correspondeant, sed etiam omnia et singula in universo; ipse sol correspondet, et quoque luna, nam in Coelo est Dominus Sol et quoque Luna . . . . Quia correspondentia est cumprimis hominis cum coelo, et per coelum cum Domino.

Dann geht die Seelenkraft dir auf.

Das ist eine wörtliche Uebertragung von Swedenborgs Formel: aperiuntur interiora, die bei ihm die Erleuchtung des zum Geistersehen Gewürdigten bezeichnet. Arcana coelestia 6695: Quia ex divina Domini miseri-

cordia mihi aperta sunt interiora, quae sunt spiritus mei, ac ita loqui datum est cum illis qui in altera vita. Ganz ähnlich de telluribus 1: Quoniam ex divina Domini misericordia mihi aperta sunt interiora, quae spiritus mei sunt, et per id datum est loqui cum spiritibus et angelis. Arcana coelestia 8114: hoc appercipitur, per quod interiora non clausa sint, sed aperta ad Dominum, quo enim apertiora sunt interiora, eo sunt susceptibiliora recipiendi Divinum bonum ac Divinum felix. Aliter prorsus ac apud illos qui non in ordine coeli vivunt; apud illos interiora clausa sunt, at exteriora aperta ad infernum. Und so noch an vielen Stellen. Das Aufgehen der Seelenkraft ist also sinnlicher gemeint, als uns bei harmlosem Lesen klar zu werden pflegt.

Wie spricht ein Geist zum andern Geist.

Dieser Vers war mit den bisherigen Mitteln eigentlich nicht zu verstehen. Weshalb Faust gerade diesen Aufschluss erhofft, musste unklar bleiben. In unserem Zusammenhang löst es sich vollkommen. Swedenborg ist unerschöpflich, auseinanderzusetzen, „wie spricht ein Geist zum andern Geist“. Arcana coelestia 8734: Loquela spirituum in genere formata est ex ideis, quae sunt cogitationis . . . et quia integra idea rei sic sistitur et communicatur, spiritus plura possunt intra minutum exponere, quam potest homo in mundo intra horam; nam omnis idea rei, qualis est in cogitatione, in alterius cogitationem plene immittitur. Ein Geist spricht also zum andern Geist durch unmittelbare Ideenübertragung. Arcana coelestia 1635: sermo humanus illabitur per aurem, via externa, medio aëre, sed sermo spirituum non per aurem, nec medio aëre, verum via interna. 10298: sunt enim voces loquelae illorum (spirituum) non quales apud hominem in mundo, sed sunt prorsus consonae veris et bonis, quae apud illos, adeo, ut ex illis naturaliter procedant; in hac loquela sunt spiritus et angeli, cum inter se loquuntur. Diese Möglichkeit, als Geist zum Geiste zu sprechen, wird nun

auch dem Menschen gewährt, dem die Seelenkraft aufgegangen ist. Arcana coelestia 6695: Quia ex divina Domini misericordia mihi aperta sunt interioria ac ita loqui datum est cum illis qui in altera vita . . . , licet illa . . . referre. Locutus sum . . . cum spiritibus et angelis. — De telluribus 1: Sciendum est, . . . quod ab illis (spiritibus) instrui possit homo, cui interiora adeo aperta sunt, ut loqui et conversari possit cum illis; homo enim in sua essentia est spiritus et una cum spiritibus quoad sua interiora, quapropter is, cui interiora aperiuntur a Domino, cum illis, sicut homo cum homine, loqui potest.

So gewinnen die beiden Verse

> Dann geht die Seelenkraft dir auf,
> Wie spricht ein Geist zum andern Geist

einen völlig neuen, prägnanten Inhalt. Faust geht die Seelenkraft auf — interiora ei aperiuntur — und er ist nun fähig, die loquela spirituum zu vernehmen. Wie diese, so werden hier eine ganze Anzahl von Versen aus dem Monolog in beinahe unbehaglicher Weise durchsichtig. Der geheimnisvolle Duft, der diese Stellen bisher umschwebte, ist uns durch lange Gewöhnung vertraut und lieb geworden, und es wird mancher das ehrwürdige Dämmerlicht, in dem sie so poetisch reizvoll wirkten, der harten und grellen Beleuchtung vorziehen. —

> Umsonst, dass trocknes Sinnen hier
> Die heilgen Zeichen dir erklärt.

Die Erleuchtung geschieht durch höhere Gnade, die den Auserwählten zu Teil wird. 6695: Quia ex divina Dei misericordia mihi aperta sunt interiora . . .

> Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir,
> Antwortet mir, wenn ihr mich hört.

Die Geister sind nach Swedenborg überall vorhanden; dem Gewürdigten antworten sie.

Faust schlägt nun das Buch — wir können getrost sagen: die Arcana coelestia — auf und erblickt darin das Zeichen des Makrokosmus, er durchdringt sich mit

dem grossen Gesamtbilde von Swedenborgs Geisteruniversum.

> Ha! welche Wonne fliesst in diesem Blick
> Auf einmal mir durch alle meine Sinnen.
> Ich fühle junges heilges Lebensglück,
> Fühl neue Glut durch Nerv und Ader rinnen.
> War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb?
> Die all das innere Toben stillen,
> Das arme Herz mit Freude füllen
> Und mit geheimnisvollem Trieb
> Die Kräfte der Natur enthüllen.
> Bin ich ein Gott? mir wird so licht!
> Ich schau in diesen reinen Zügen
> Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

In diesen entzückten Worten Fausts haben wir ein lautes Selbstzeugnis Goethes für den gewaltigen Eindruck, den er von dem empfangen hat, „der diese Zeichen schrieb“ und den er ja auch in den Frankfurter gelehrten Anzeigen „den gewürdigten Seher unserer Zeiten“ nennt.

> Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht:
> Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
> Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot.

Dass dieser Weise eben Swedenborg ist, hat Erich Schmidt[1]) schon mit Bestimmtheit ausgesprochen und dazu auf die Belegstellen vom Auf- und Zuschliessen hingewiesen. Dieses glückliche Aperçu Erich Schmidts hat mir, wie ich dankbar anerkenne, die Anregung gegeben, die Spuren Swedenborgs im Faust näher aufzusuchen, da ich empfand, dass es sich dann nicht um ein isoliertes Citat ohne Vorgang und Nachfolge handeln könnte, sondern dass sich dann im Faustdrama eine Basis für eine solche Erwähnung finden müsste. Es wird nun deutlich geworden sein, dass der ganze Monolog im Zeichen Swedenborgs steht.

> Auf, bade, Schüler, unverdrossen
> Die irdsche Brust im Morgenrot.

[1]) Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt. Weimar 1894, S. XXXVIII. Vgl. auch Niejahr, Euphorion 4, 283.

Für Swedenborg ist das Morgenrot das Sinnbild eines Höchsten, Heiligsten, der Erhebung zum Unaussprechlichen. Arcana coelestia 3458: mane enim et aurora in sensu supremo est Dominus, et in sensu interno est coeleste amoris Ipsius, inde quoque est status pacis. 2780: Status pacis in coelis se habet sicut status aurorae in terris; in statu pacis in coelis existunt omnia coelestia et spiritualia, et inde trahunt omne suum faustum, beatum et felix, sicut in statu aurorae. 1807: similiter quae in terris sunt, ut cum videt auroram diei, non cogitat de aurora, sed de omnium ortu a Domino, et progressione in diem sapientiae. 4275: constat ex significatione aurorae, quae sit in supremo sensu Dominus, in sensu repraesentativo regnum ipsius et in sensu universali coeleste amoris.

Welch Schauspiel! Aber, ach, ein Schauspiel nur!

Faust, oder vielmehr Goethe, sieht also in dem Geisteruniversum ein grandioses Bild des Zusammenhanges aller Kräfte und Erscheinungen im Weltall, aber eben nur ein Bild. Es ist Poesie, nicht Erkenntnis. —

Swedenborgs Geisterlehre kennt auch böse Geister. Arcana coelestia 653: bina genera spirituum malorum sunt. 5846: malum et falsum (influit) ab inferno, ita per spiritus malos, qui apud hominem. 5852: Spiritus mali, qui apud hominem, quidem ab Infernis sunt. So operiert denn Goethe im Urfaust auch mit solchen: „Im unwiderbringlichen Elend bösen Geistern übergeben“ ... „dass über der Stätte des Erschlagenen rächende Geister schweben.“ Und auch der böse Geist der Domscene verdankt seine Existenz diesem Drange, die Welt mit Geistern zu bevölkern. Swedenborgs gute und böse Geister weben so um den Menschen herum und sprechen zu ihm, wie wir es in der Domscene sehen. Arcana coelestia 1635: Loquela spirituum mecum tam distincte percepta et audita est sicut loquela cum homine, imo quando cum illis locutus sum in medio consortio hominum. Es widerstrebt vielleicht manchem, dass auch

Gretchen in den Bereich dieser Swedenborgschen Vorstellungen hineingezogen wird, aber es ist wohl so, und wir sehen hier wieder, mit welcher Energie Goethe seinen Stoff mit diesem Elemente zu durchdringen bestrebt war.

Von dem anderen durch Anknüpfung an den Erdgeist swedenborgisierten bösen Geiste des Faustdramas war schon die Rede.

In der nachfrankfurtischen Faustdichtung ist von Swedenborg wenig mehr wahrzunehmen. Nur am Anfange des zweiten Monologs klingen in Anknüpfung an die alten Scenen die Swedenborgschen Töne noch einmal kurz an.

> 606. Darf eine solche Menschenstimme hier
> Wo Geisterfülle mich umgab, ertönen?
>
> 624. Hab' ich die Kraft, dich anzuziehn besessen,
> So hab ich dich zu halten keine Kraft.

Auch der Einfall, Faust mit der Deutung einer schwierigen Bibelstelle beschäftigt vorzuführen, wird zum vorweimarischen Bestande der Faustdichtung gehören, und zwar wegen der Analogie mit Swedenborg und besonders mit Goethe selbst, der auf den Spuren „des Weisen“ einhergehend das *γλώσσαις λαλεῖν* gerade so gewaltsam zu deuten suchte wie Faust den *λόγος*. Davon wird weiter unten noch die Rede sein. Nur das Motiv der Bibelübersetzung wird hier als alt angesprochen; die Ausführung gehört ihrem Stile nach erst den neunziger Jahren an. Für die alte Conception der Scene spricht auch der von Suphan (Goethe-Jahrbuch 6, 308) dargelegte Zusammenhang mit Werken Herders von 1774 und 1775.

Sonst ist der alte Plan, den Fauststoff Swedenborgisch zu behandeln, in der Weimarischen Zeit ganz aufgegeben. Genau derselbe Einschnitt ergiebt sich, wenn wir nun die Spuren Swedenborgs in Goethes übrigen Werken verfolgen; denn es versteht sich, dass ein so starker Eindruck, wie ihn der junge Goethe nach dem

Zeugnisse des Faustdramas von Swedenborg empfing, sich nicht nur dort wiederspiegelt.

Frankfurter gelehrte Anzeigen (37, 261): „Nun erhebe sich seine Seele, . . . fühle tiefer das Geisterall, und nur in andern sein Ich. Dazu wünschen wir ihm innige Gemeinschaft mit dem gewürdigten Seher unserer Zeiten,[1] rings um den die Freude des Himmels war, zu dem Geister durch alle Sinnen und Glieder sprachen, in dessen Busen die Engel wohnten: dessen Herrlichkeit umleuchte ihn . . . ., durchglühe ihn, dass er einmal Seligkeit fühle und ahne, was sei das Lallen der Propheten, wenn *ἄρρητα ῥήματα* den Geist füllen.“ 37, 256: „Und der gelehrte denkende Theolog und Weltkündiger[2] hofft dort (im Paradies) eine Akademie, durch unendliche Experimente, ewiges Forschen sein Wissen zu vermehren, seine Kenntnis zu erweitern.“ Ferner 38, 372: „und den allgemeinen Geist der die ganze Menschheit zusammenwebt . . .“ Diese letztere Stelle aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen führe ich an, weil sie die Erdgeistconception in abstracter Formulierung zu enthalten scheint. „Webe hin und her,“ sagt der Erdgeist im Urfaust.

Unter dem Einflusse Swedenborgs, der ja in den Arcana coelestia und in der Apocalypsis revelata endlose Bände mit seiner seltsamen Bibeldeutung gefüllt hatte und den er den gelehrten denkenden Theologen nennt, wird nun Goethe selbst zum Bibeldeuter. Von den „Zwo biblischen Fragen“ ist die zweite nichts anderes

---

[1] Dies und der Brief an Lavater vom 14. November 1781 sind die einzigen Stellen, an welchen der junge Goethe den tiefen von Swedenborg empfangenen Eindruck selbst bezeugt. Das „Geisterall“ bestätigt die oben dargelegte Auffassung der Himmelskräfte des Makrokosmus, die harmonisch all das All durchklingen. Auch dass man bei dem Studium Swedenborgs „Seligkeit fühlt“, stimmt zu dem jungen heiligen Lebensglück, das Faust beim Anschauen des Zeichens des Makrokosmus fühlt.

[2] Das ist wieder Swedenborg, vgl. Arcana coelestia 1802 und 2299.

als die Anwendung Swedenborgscher Anschauungen zur Deutung des Evangeliums. „Was heisst mit Zungen reden? Vom Geist erfüllt, in der Sprache des Geists, des Geists Geheimnisse verkündigen . . . . Er redete die Sprache der Geister.“ Das sind die Swedenborgschen Töne, die uns schon in Fausts „Wie spricht ein Geist zum andern Geist“ wiederklangen. Die oben aus den Arcana coelestia dazu angeführten Stellen liessen sich leicht beliebig vermehren.

Dass Goethe hier wirklich Swedenborgs loquela spirituum meint, die sich durch unmittelbare Ideenübertragung vollzieht, das ergiebt sich aus der Formel „Sprache der Geister“. Dieser Plural erklärt sich weder aus biblischen Anschauungen, noch aus dem allgemeinen Geistesenthusiasmus des Stürmers und Drängers.

Man sieht die zweite biblische Frage im Keime schon in der Swedenborgstelle der Frankfurter gelehrten Anzeigen: „dass er einmal Seeligkeit fühle und ahne, was sei das Lallen der Propheten, wenn *ἄρρητα ῥήματα* den Geist füllen.“

Auch in den Briefen und Dichtungen des jungen Goethe stossen wir von Ende 1771 an auf Schritt und Tritt auf die Spuren des Geistersehers. Zwar handelt es sich in den übrigen Dichtungen nicht wie im Faustdrama um eine sorgsame Ausnützung von Swedenborgs besonderen Anschauungen, von seinem Systeme, aber doch um eine durch ihn genährte ganz ungewöhnlich starke Neigung, die Welt mit Geistern zu bevölkern. Ich lasse die Zeugnisse folgen: die Stellen sind nicht alle gleich beweiskräftig, bei einer oder der anderen mag der Anklang an Swedenborg zufällig sein — im ganzen werden sie doch überzeugen. Aus Leipzig und Strassburg findet sich keine Spur solcher Anklänge. An Herder Ende 1771: „Der himmlische Grimm der rächenden Geister säuselte um mich herum.“

An Auguste Stolberg, 3. August 1775: „ich hab Ihnen beschrieben, wie's um mich herum aussieht, um die Geister durch den sinnlichen Blick zu vertreiben.“

Hier hören wir deutlich Fausts: „Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir.“

Ganze Scharen guter und böser Geister treiben in den Briefen von 1773—75 ihr Wesen: Briefe Bd. 2, Seite 22, 54 (zweimal), 62, 85, 87, 145, 188, 270, 285). Dem einzelnen Menschen zugehörige Geister: Briefe Band 2, Seite 85, 103 (Dass meine Geister bis zu Lotten reichen hoff ich), 145, 187, 188, 191, 192.

Diese Geisterphantasien durchziehen nun auch die Werke.

Geschichte Gottfriedens (39, 173) und Götz (8, 159): „Bösen Geistern ist Macht über uns gegeben, dass sie ihren höllischen Mutwillen an unserm Verderben üben.“

Concerto drammatico (38, 4):

> Im Brausen
> Des Sturmes hör ich die Not
> Verdammter Geister sausen.

Werther (19, 9): „Ich weiss nicht, ob so teuschende Geister um diese Gegend schweben . . . . und wie um die Brunnen und Quellen wohlthätige Geister schweben . . . .“ 19, 133: „Lippen, auf denen die Geister des Himmels schweben . . .“

Sehnsucht (der junge Goethe I 276): Bang um dich mit Geistern streite . . .

Psysiognomische Fragmente (37, 355): Tiberius . . . Ein böser Geist vom Herrn ist über ihm, sein Herz ist gedrängt, schwarze Bilder schweben vor seiner Stirne, er zieht sie widerstrebend zusammen, will mit dem unmutigen Herrscherblicke die Geisterschaaren vertreiben, es gelingt ihm nicht.

Mahomet (39, 190):

> Mahomet: Wie dank ich ihm, er hat meine Brust geöffnet, . . . dass ich sein Nahen empfinden kann.
> Halima: Du träumst! Könnte deine Brust eröffnet worden sein, und du leben?
> Mahomet: Ich will für dich zu meinem Herrn flehen, dass du mich verstehen lernst.

(Hier wird Swedenborgs Terminologie und Halimas Unbekanntschaft mit dieser Formel für die Erleuchtung der Berufenen von dem Dichter scenisch ausgenützt.)

Gesang der Geister über den Wassern (2, 56).
Mahomets Gesang.

Ueber Wolken nährten seine Jugend gute Geister.

Egmont (8, 220): Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch.

(8, 257): Ich sehe Geister vor mir, die still und sinnend auf schwarzen Schalen das Geschick der Fürsten und vieler Tausende wägen.

(8, 261): Trug dich dein Pferd so leicht herein, und scheute vor dem Blutgeruche nicht, und vor dem Geiste mit dem blanken Schwert, der an der Pforte dich empfängt?

In diesen Egmontstellen steht Goethe noch ganz im Banne der durch Swedenborg veranlassten Geisterphantasien*); diese Partien gehören also zum alten Bestande. Das Motiv vom Scheuen des Pferdes haben wir ohne Verwendung von Geistern auch in der Geschichte Gottfriedens (39, 168): „Mein Pferd scheute wie ich zum Schlossthor hineinwollte und stund unbeweglich. Vielleicht, dass die Gefahren, die meiner warteten, in scheusslichen Gestalten mir entgegen eilten, mit einem höllischen Grinsen mir einen fürchterlichen Willkommen boten und mein edles Pferd zurück scheuchten.“

Die weniger prägnanten Geisterstellen der Werke führe ich wie oben bei den Briefen summarisch auf. Böse Geister: Von deutscher Baukunst (37, 142), Werther (der junge Goethe III 290, 313, 341), Stella (11, 189). Verdammte Geister: Geschichte Gottfriedens (39, 146).

---

*) Der aus ossianischen Vorstellungen erwachsene „Geistesgruss“ (1, 95)

Hoch auf dem alten Turme steht
Des Helden edler Geist.

fällt nicht in unsere Betrachtung.

Rachegeister: Gottfried (39, 183). Geister der Nacht: Clavigo (11, 119).

Gegen mein Verfahren, aus der Dichtung des jungen Goethe die Geisterstellen zu sammeln und sie in ihrer Gesamtheit für ein weiteres Zeugnis seines Swedenborgianismus zu erklären, könnte man den Einwand erheben, dass die Beseelung der Natur mit Geistern bei einem Dichter nicht viel sagen will, sondern zu den hergebrachten Mitteln der poetischen Technik gehört. In dieser übergrossen Entwicklung finden wir aber eine solche Neigung bei Goethe nur in den Jahren von 1772—1775, in der Entstehungszeit des Urfaust. Es wird niemandem möglich sein, aus irgend einem anderen Abschnitt von Goethes Dichtung eine ähnliche Blumenlese zusammenzubringen. In den Balladen, wo die Versuchung doch so nahe lag, ist von Geistern nur selten die Rede. Erst der Greis arbeitet wieder gelegentlich mit „Dämonen". Ohne also auf jeder einzelnen Stelle ängstlich zu bestehen, halte ich die Sammlung als Ganzes für beweiskräftig. Wie wäre es auch möglich, dass Swedenborg, der die Anfänge der Faustdichtung geradezu beherrscht, in der sonstigen Dichtung des jungen Goethe gar keine Spuren hinterlassen haben sollte? —

Auf Swedenborg wurde Goethe vielleicht durch Fräulein von Klettenberg hingewiesen, in deren Kreise der Geisterseher Beachtung fand (Dechent, Susanna v. Klettenberg S. 172 ff.). Von 1772 an können wir Swedenborgische Vorstellungen in Goethes Briefen und Werken verfolgen. Ihren Höhepunkt erreicht diese Leidenschaft zu Ende 1772 und Anfang 1773. In jener Recension der Frankfurter gelehrten Anzeigen vom 3. November bemüht er sich, Lavater für seinen neuen Heiligen zn gewinnen und Anfang 1773 versucht er sich nach Swedenborgs Vorgange und im Anschluss an dessen Anschauungen von der loquela spirituum als Bibeldeuter. Damit gewinnen wir nun für den Swedenborgisierenden Faustmonolog zeitliche Grenzen. Die ersten Monate des Jahres 1772 dürfen wir noch abziehen, da Goethes

neue Leidenschaft doch nicht sofort eine solche Frucht wie den Faustmonolog gezeitigt haben kann, der auch recht eingehende Studien in den bändereichen Arcana coelestia voraussetzt. Im Oktober 1773 war aber die Wagnerscene mindestens als Konzeption schon vorhanden, da das Bild des in der Nachtmütze unter die griechischen Heroen tretenden Wieland von dem analogen Eintritt Wagners bei Faust abgeleitet ist. Also bestand damals auch schon der Monolog, denn dass die Dichtung am Faust im Anschluss an die Puppenspiele mit dem Monolog begonnen hat, leuchtet ein, und so nimmt es auch Erich Schmidt in seiner Einleitung zum Urfaust an. Der Monolog ist also zwischen dem Sommer 1772 und dem Herbst 1773 entstanden. Nicht nur die Genialität der Dichtung, sondern auch die grosse technische Virtuosität, mit der die Swedenborgsche Grundlage hineingeschmolzen ist, sprechen mehr für das Jahr 1773.

Das Swedenborgsche Geisteruniversum hat also in dem Pandämonium der Gedanken- und Anschauungswelt des jungen Goethe einen breiten Raum eingenommen.[1])

---

[1]) Swedenborgs Phantasmen haben noch einigen anderen Dichtern Eindruck gemacht, vor allem Schiller; dann Coleridge (Brandl, Coleridge, Berlin 1886, S. 399), Balzac und Strindberg. Schiller plante einmal ein Gedicht, dessen Skizze lautet:

„Swedenborg und seine Geister die ihm Gehorsam weigern" (Gödeke 11, 407). Er hat auch für die Darstellung von Wallensteins Mysticismus das System Swedenborgs verwertet. Die Piccolomini II 6:

> Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
> Bis in die Sternenwelt, mit tausend Sprossen
> Hinauf sich baut, an der die himmlischen
> Gestalten wirkend auf- und niederwandeln.

Beinahe dieselben Worte hatte schon Goethe zur Darstellung der Schwedenborgischen Geisterwelt gebraucht:

> Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen. —

Balzac hat 1835 einen Swedenborgianischen Roman Séraphita geschrieben (Oeuvres complètes, Band 17), der denn freilich nur geeignet ist, die Genialität in Goethes Verfahren ins Licht zu setzen. Goethe schmilzt die sinnlich anschaulichen Züge (das Anziehen und Saugen, das Aufgehen der Seelenkraft, die Sphäre des Geistes, die Flammenvision bei seiner Erscheinung) in den Mono-

Er wird es für das genommen haben, was es ist, für Dichtung. So nennt Faust das Abbild des Geisteruniversums im Zeichen des Makrokosmus „ein Schauspiel nur“. Aber wenn selbst der Ausdruck von dem „gewürdigten Seher unserer Zeiten“ darauf hinweisen sollte, dass der junge Goethe mit diesen Geisterphantasien etwas ernstlicher spielte, so braucht sich der Aufklärer in uns darüber nicht zu beunruhigen. „Der Aberglaube ist die Poesie des Lebens, darum schadets dem Dichter nicht, abergläubisch zu sein“ (Spruch 184 bei Löper). „Der Aberglaube ist die Poesie des Lebens, beide erfinden eingebildete Wesen, und zwischen dem Wirklichen, Handgreiflichen ahnen sie die seltsamsten Beziehungen . . . Dem Poeten schadet der Aberglaube nicht, weil er seinen Halbwahn, dem er nur eine mentale Giltigkeit verleiht, mehrseitig zu gute machen kann (Kunst und Altertum IV, 2, 133 f.). — Im Lehrbrief Wilhelm Meisters: „Die Neigung der Jugend zum Geheimnis, zu Ceremonien und grossen Worten ist ausserordentlich, und oft ein Zeichen einer gewissen Tiefe des Charakters. Man will in diesen Jahren sein ganzes Wesen, wenn auch nur dunkel und unbestimmt, ergriffen und gerührt sehen. Der Jüngling, der vieles ahnt, glaubt in einem Geheimnisse viel zu finden, in ein Geheimnis viel legen und durch dasselbe wirken zu müssen.“

Ueber seinen Swedenborgianismus spricht sich Goethe selbst aus in dem Briefe an Lavater vom 14. November 1781. Es handelt sich um ein von Lavater übersandtes geister-

---

log ein, und Fausts Entzücken über das geheimnisvolle Buch und das darin zu schauende Abbild des Universums ist so vollkommen in Poesie aufgelöst, dass die Beziehung trotz des vielfachen dem Monologe zugewendeten Studiums so lange unbemerkt bleiben konnte. Bei Balzac haben wir einen Kreis schwärmerischer Menschen, die spiritualistische Reden führen. Einmal wird Swedenborgs Lebensgang ausführlich erzählt. Ein geheimnisvolles Wesen, von einem Manne als Séraphita, von einem Mädchen sls Séraphitus geliebt, stirbt nach langen verzückten Reden — und das ist der Roman. — Eine gute Gesamtwürdigung Swedenborgs findet sich in Emersons Representative men.

seherisches Buch: „Ich bin geneigter als jemand noch eine Welt ausser der Sichtbaren zu glauben und ich habe Dichtungs- und Lebenskraft genug, sogar mein eigenes beschränktes Selbst zu einem Swedenborgischen Geisteruniversum erweitert zu fühlen. Alsdenn mag ich aber gern, dass das alberne und ekelhafte menschlicher Exkremente durch eine feine Gährung abgesondert und der reinlichste Zustand in den wir versetzt werden können, empfunden werde. Was soll ich aber zu Geistern sagen, die solchen Menschen gehorchen, solches Zeug vorbringen und solche Handlungen begehen.“ Diese Operation der Läuterung hat er eben im Faustmonolog an Swedenborgs Geisterlehre vollzogen, in der es an groben und albernen Elementen durchaus nicht fehlt, und auch die lässige Gemütlichheit der Swedenborgschen Geisterseherei ist in Goethes grandioser Scene gründlich beseitigt. Dass es sich für ihn bei dem ganzen Geisterwesen doch schliesslich um Poesie handelt, die aus dem Reiche der Erfahrung hinausdeutet, zeigt auch die schöne Briefstelle an Lavater vom 22. Juni 1781: „Glaube mir, das Unterirdische geht so natürlich zu als das Ueberirdische, und wer bei Tage und unter freyem Himmel nicht Geister bannt, ruft sie um Mitternacht in keinem Gewölbe. Glaube mir, du bist ein grösserer Hexenmeister, als je einer, der sich mit Abacadabra gewafnet hat.“

In diesen Aeusserungen aus den ersten Weimarer Jahren haben wir also schon eine Läuterung und Ueberwindung seines Swedenborgianismus. Wir sehen ihn auf diese Dinge zurückschauen im Tagebuch vom 7. August 1779: „Stiller Rückblick aufs Leben, auf die Verworrenheit, Betriebsamkeit, Wissbegierde der Jugend, wie sie überall herumschweift um etwas befriedigendes zu finden. Wie ich besonders in Geheimnissen, dunklen Imaginativen Verhältnissen eine Wollust gefunden habe.“ Einen späten Rückblick auf diese Anfänge des Faust haben wir auch in Goethes Aeusserung vom 3. Januar 1830 zu Eckermann, der über die Schwierigkeit des Monologs klagte: „Auch muss man bedenken, dass der erste Teil

aus einem etwas dunkeln Zustande des Individuums hervorgegangen. Aber eben dieses Dunkel reizt die Menschen, und sie mühen sich daran ab, wie an allen unauflösbaren Problemen."

Mit der Uebersiedelung nach Weimar hört also Swedenborgs Geisterwelt auf, Goethes Dichtung zu befruchten. Goethe bestellt sich zwar noch 1776 eine deutsche Uebersetzung eines Swedenborgschen Werkes (IV, 3, 115), aber diese Anschauungen dienen ihm nur gelegentlich in Briefen. An Frau von Stein, 2. Dezember 1777: „Wege mitunter!! Im dreckigen Jerusalem Schwedenborgs ist nichts gröber." An Einsiedel, Anfang September 1778: „Sage der Herzoginn, wenn sie einen dieser Abende wollte das niedrige Thal mit ihrer Gegenwart beglücken, würden die Geister desselben sie aus allen Büschen heraus tubend bewillkommen." An Frau von Stein, 4. November 1779: „einzelne Nebel stiegen aus den Felsrizen aufwärts, als wenn die Morgenluft junge Geister aufwekte, die Lust fühlten, ihre Brust der Sonne entgegen zu tragen und sie an ihren Bliken zu vergülden." An Lavater 1780 nach der Schweizer Reise: „Der Herzog ist sehr gut und brav . . . Die Fesseln, an denen uns die Geister führen, liegen ihm an einigen Gliedern gar zu enge an." An Frau von Stein, 10. Oktober 1780: „Das alles kam zu dem Zustande meiner Seele darin es aussah wie in einem Pandämonium von unsichtbaren Geistern angefüllt das dem Zuschauer, so bang es ihm drinn würde, doch nur ein unendlich leeres Gewölbe darstellte." 18. April 1781: „Ich will sehn wie mich die Geister heut behandeln." 19. August: „Wenn mich nicht die Geister an mein neues Stück geführt hätten." 1. Oktober: „Durch seine (Grimm's) Augen wie ein schwedenborgischer Geist will ich ein gros Stück Land sehn." An Frau Rath, 3. Oktober 1781: „Wenn man nach Art Schwedenborgischer Geister durch fremde Augen sehen will, thut man am besten, wenn man Kinder Augen dazu wählt." Dann verschwindet Swedenborg auch aus den Briefen;

von der italienischen Reise bis zu Schillers Tod wird er nicht mehr genannt. In der Geschichte der Farbenlehre (II, 4, 182) werden seine wunderlichen Ansichten vom Aufbau der Materie und von der Entstehung der Farben kurz abgefertigt.

Einen flüchtigen Versuch, den Erdgeist noch einmal dichterisch zu verwenden, macht Goethe 1815 in dem Requiem für den Fürsten von Ligne (16, 387). Swedenborgsche Bilder finden sich noch vereinzelt in den Briefen an F. A. Wolf vom 28. November 1806 und an d'Alton vom 20. August 1824.

Zuletzt knüpft Goethe als Greis noch einmal an Swedenborg an, zwar jetzt

> Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
> Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
> Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?

Der junge Goethe hatte in Swedenborgs Geisterkreise geatmet, sie umschwebten den Dichtenden und fanden so den Eingang in seine Dichtung; der Greis verwendet die fremden und längst erledigten Anschauungen, um damit seine Phantasie für die Darstellung des Faustischen Paradieses zu befruchten. Die Gestalten, mit denen er es bevölkert, stammen wesentlich von Dante, wie Erich Schmidt zeigt, aber diese leuchtenden Bilder durften in einem Drama nicht regungslos verharren. Da wandte sich Goethe wieder an den Mann, der zu erzählen weiss, wie es bei den Engeln und Geistern hergeht, und das Paradies begann zu schwingen und eine gewaltige kreisende Aufwärtsbewegung durchdrang die himmlischen Sphären.

Das Walten Swedenborgscher Anschauungen bei der Darstellung von Fausts Verklärung ist längst bemerkt, und z. B. in Löpers Kommentar finden sich schon einige wesentliche Stellen zusammengetragen. Der Vollständigkeit halber führe ich sie hier mit einer Anzahl von neu beigebrachten Zügen zusammen an.

Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele, Nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein. 6370: scien-

dum est, quod innumerabilia inferna sunt, distincta secundum omnium malorum et inde falsorum genera, et secundum eorum species, et specierum singula; et quod in unoquoque inferno sit ordo. — Pater seraphicus: Knaben, mitternachtsgeborene, Halb erschlossen Geist und Sinn, Für die Eltern gleich verlorne, Für die Engel zum Gewinn! . . . . Doch von schroffen Erdewegen, Glückliche, habt ihr keine Spur. 2790: qui non diu post nativitatem obeunt, sunt infantili mente paene sicut in terra nec quidquam plus sciunt. — Steigt herab in meiner Augen Welt- und erdgemäss Organ, Könnt sie als die euern brauchen, Schaut euch diese Gegend an. 1880: Quando primum apertus mihi fuit visus interior et per oculos meos viderunt mundum, et quae in mundo essent, spiritus et angeli, obstupefacti sunt ut dicerent, hoc miraculum miraculorum esse. — Steigt hinan zu höherm Kreise, Wachset immer unvermerkt, Wie nach ewig reiner Weise Gottes Gegenwart verstärkt. 2292: Ex his constare potest, quod infantes non illico post mortem in statum angelicum veniant, sed quod per cognitiones boni et veri successive introducantur, et hoc secundum omnem ordinem coelestem. Diese Stelle dient mit den folgenden zugleich als Erläuterung für die vollendeten und jüngeren Engel und für die „höheren Sphären". 459: Coeli sunt tres; primum est, ubi spiritus boni, secundum ubi spiritus angelici, tertium, ubi angeli. distinguuntur tam spiritus quam spiritus angelici et angeli in coelestes et in spirituales; coelestes sunt, qui per amorem fidem acceperunt a domino, sicut illi qui in antiquissima ecclesia . . . , spirituales sunt, qui per cognitiones fidei a domino acceperunt charitatem. 1752: boni spiritus sunt quidem etiam angeli, sed inferiores, nam sunt in primo coelo, spiritus autem angelici in secundo et angeli proprie dicti in tertio. 1802: apud angelos interiores plus est internum quam apud angelos exteriores, quare propiores sunt domino et magis haeredes. — Zu den höhern Sphären noch 2297: Praeterea infantes, sicut perficiuntur, etiam circumdantur atmos-

phaeris secundum statum perfectionis eorum, quod atmosphaerae in altera vita dentur innumerabili varietate. — Chor seliger Knaben. Göttlich belehret Dürft ihr vertrauen . . . Doch dieser hat gelernt, Er wird uns lehren . . . Die eine Büsserin. Vergönne mir, ihn zu belehren. 1802: Sed a primo seu externo coelo nusquam aliquis in alterum seu interius coelum evehi potest priusquam instructus est in bonis amoris et veris fidei, quantum instructus tantum potest evehi et venire inter spiritus angelicos . . . similiter se habet cum omnibus, etiam cum infantibus, qui omnes instruuntur in regno Domini, at hi faciles, quia nullis principiis falsi imbuti. 2299: Instruuntur infantes imprimis per repraesentativa geniis eorum adaequata. — Zu den drei Patres in der tiefen, in der mittleren Region und in der höchsten, reinlichsten Zelle. De Coelo et Inferno, London 1758 § 183: Quoniam in Coelo societates sunt, et vivunt sicut homines, ideo etiam illis sunt Habitationes, et illae quoque variae secundum statum vitae cujusvis; magnificae illis qui in digniori statu sunt, et minus magnificae illis qui in inferiori. 188: Angeli, ex quibus Regnum Coeleste Domini, habitant ut plurimum in editioribus locis, quae apparent sicut Montes ex humo; Angeli, ex quibus Regnum spirituale Domini, habitant in minus editis locis, quae apparent sicut Colles; Angeli autem qui in infimis coeli, habitant in locis quae apparent sicut Petrae ex saxis. — Wenn er dich ahnet, folgt er nach. De coelo 44: Similes quasi ex se feruntur ad similes. 46: Cognoscunt etiam se omnes qui in simili bono sunt, prorsus sicut homines in mundo suos propinquos, suos affines, et suos amicos . . . ex causa, quia in altera vita non sunt propinquitates, affinitates et amicitiae aliae quam spirituales, ita quae sunt amoris et fidei.

Die Geister und der Geist Swedenborgs schweben also über dem Ausgange des Faustdramas wie über seinem Eingange. Der junge Goethe glaubte in den Phantasien dessen, „der diese Zeichen schrieb", ein Abbild der wirkenden Natur zu schauen, er selbst war es,

dem bei Betrachtung dieses Geisteruniversums junges heiliges Lebensglück durch Nerv und Ader rann. Der Greis dagegen benutzt milde lächelnd diese naiven Anschauungen, um den Himmel der Seligen poetisch auszugestalten, der, selbst eine naive Conception, diese Elemente vollkommen in sich auflöst. Gewiss hat Goethe mit Behagen den Humor der Thatsache empfunden, dass die Faustdichtung an ihrem Schlusse auf die Motive der ersten Scene zurückgriff, die sechszig lange Menschenjahre zurücklagen und von dem Dichter seit mehr als einem halben Jahrhundert geistig überwunden waren.

Dem schwedischen Geisterseher aber ist eine Art von Unsterblichkeit durch zwei Deutsche gesichert. Wen Kant einer humoristischen Streitschrift gewürdigt hat, und wessen Gedanken ein Stück Faust geworden sind, der lebt für die Zeitspanne, die wir menschlicher Weise die Ewigkeit nennen.

Die geplante Disputationsscene im Faust.

Im Faust haben die Universitätserinnerungen des Leipziger und Strassburger Studenten manche Spur hinterlassen. In dem Schüler hat Goethe dargestellt, was ein junger Mensch empfindet, der unvermittelt aus der Heimat in die fremde Umgebung, aus der väterlichen Gewalt in die unbeschränkte Freiheit eintritt: den besten Willen, alles Lernbare und noch etwas darüber zu lernen und völlige Ratlosigkeit, wie das anzufangen sei, glückliche Vorempfindung geträumter Genüsse, Ehrfurcht und bange Scheu vor den Gewaltigen der Wissenschaft und gleichzeitige naive Zutraulichkeit ihnen gegenüber, und was noch alles in diesen wunderlich gemischten Zustand eingeht, den nur der ehemalige Student kennt. Wenn der Schüler sich dem Manne, den er in Kleid und Mütze des weitberühmten Professors Faust findet, mit den Worten vorstellt:

> Ich bin allhier erst kurze Zeit
> Und komme voll Ergebenheit
> Einen Mann zu sprechen und zu kennen,
> Den alle mir mit Ehrfurcht nennen

so wird der Studiosus Goethe sich bei Professor Gottsched mit sehr ähnlichen Worten eingeführt haben. Zu der Stelle:

> Habt euch vorher wohl präparirt
> Paragraphos wohl einstudirt,
> Damit ihr nachher besser seht
> Dass er nichts sagt als was im Buche steht.

sei eine kleine Anmerkung gestattet. Dieser kennzeichnende Zug aus dem Colleg wird, wie ich sehe, öfters missverstanden. Es handelt sich nicht um die Bücher der Wissenschaft überhaupt — das würde ja für die meisten Collegien mehr als genug sein — sondern es ist das dem Colleg zu Grunde liegende und als solches im Lektionskataloge angezeigte Buch gemeint. Z. B. las Kant Logik nach den Compendien von Meier und Baumeister, Metaphysik nach Baumgarten, Moral nach Baumeister. Dieser früher allgemein übliche Modus findet sich vereinzelt noch heute. Mephisto's Professor sagt also nichts weiter, als was in dem Buche steht, dessen Paragraphen der Student zuvor einstudiert hat, und somit hätte der Student ebenso gut zu Hause bleiben können. — Die andere Seite studentischen Wesens lernen wir in Auerbachs Keller kennen. In diesen beiden Scenen kommt das Studentische nur beiläufig zur Erscheinung; es war aber eine Scene geplant, die einen grossen Universitätsakt mit allem Zubehör darstellen sollte.

Der Anfang liegt in ausgeführten Versen vor:

Auditorium.

Disputation.

Schüler von innen.

Lasst uns hinaus! wir haben nicht gegessen.
Wer sprechen darf wird Speis und Trank vergessen
Wer hören soll wird endlich matt.

Schüler von aussen.

Lasst uns hinein wir kommen schon vom Kauen;
Denn uns hat das Convickt gespeist.
Lasst uns hinein wir wollen hier verdauen
Uns fehlt der Wein, und hier ist Geist.

Fahrender Scholasticus.

Hinaus! Hinein! Und keiner von der Stelle!
Was drängt ihr euch auf dieser Schwelle!
Hier aussen Platz und lasst die innern fort,
Besetzt dann den verlassnen Ort.

Schüler.

Der ist vom fahrenden Geschlecht.
Er renomirt, doch er hat recht.

Die Stauung der ausströmenden Woge durch den Gegendrang der Hineinströmenden ist eine echte Beobachtung aus dem Colleg. Das wiederholt sich überall, wo zwei beliebte Docenten nach einander lesen. Hier führt sich nun Mephisto als fahrender Scholast wirksam ein.

Das Weitere besitzen wir nur im Schema.

Halbchor andre Hälfte Tutti der Studenten den Zustand ausdruckend. Das Gedräng die Wogen (?) das ein- und ausströmen. Wagner als Opponent letzter. Macht ein Compl(iment). Einzelne Stimmen. Recktor zum Pedell. Die Pedellen die Ruhe gebieten. Fahrender Scholasticus tritt auf. Schilt die Versammlung Chor der Studenten Halb. Ganz. Schilt den Respondenten. Bescheiden dieser lehnts ab.

Faust nimmts auf. Schilt sein Schwadronieren. Verlangt dass er articulire. Meph. thuts fällt aber gleich ins Lob des Vagirens und der daraus entstehenden Erfahrung. Chor halb. F. Ungünstige Schilderung des Vaganten. Chor halb.

M. Kenntnisse die dem Schulweisen fehlen.

F. *Γνωθι σεαυτον* im schönsten Sinne. Fordert den Gegner auf Fragen aus der Erfahrung vorzulegen. Die F. alle beantworten wolle.

M. Gletscher Bolog. Feuer. Charibdis. Fata Morg. Thier Mensch.

F. Gegenfrage wo der schaffende Spiegel sey.

M. Compliment. Die Antwort einandermal.

F. Schluss. Abdanckung.

Majorität Minorität der Zuhörer als Chor.

Wagners Sorge die Geister mögten sprechen was der Mensch zu sich zu sagen glaubte.

Wie der Einfall in Goethe entstanden ist, Mephisto in der Maske eines fahrenden Scholasten bei einem grossen Universitätsaktus Faust gegenüber treten zu lassen, das können wir genau verfolgen.

Auf der Rückreise von Italien verweilte Goethe im Juni 1788 in Nürnberg und benutzte dort als Reisehandbuch C. G. von Murr's „Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg. Nürnberg 1778." In diesem Buche fand er S. 699 eine kurze Notiz über den historischen Faust und darin ein Citat aus einem Briefe Conrad Gesners: Ex illa schola (Druidica) prodierunt, quos vulgo Scholasticos vagantes nominabant, inter quos Faustus quidam, non ita pridem mortuus, mire cele-

bratur. Goethe notierte sich nun in einem italienischen Notizheftchen: „Schola Druidica Faustus scholasticus vagans. Murr 699.“ Ob er bei dieser Notiz schon daran dachte, die Maske des fahrenden Scholasten zur Einführung Mephistos zu verwenden, steht dahin. Jedenfalls liess sich hier die Reihe der im Faust erscheinenden akademischen Typen — Professor, Famulus, zahmer Student der Schülerscene und wilde Studenten in Auerbachs Keller — wirkungsvoll vermehren. Diese mehr oder weniger unbestimmt schwebende Intention, einen fahrenden Scholasten in die Faustdichtung einzuführen, kam nun durch eine neue Anregung zur Reife. Zu Anfang 1798 las Goethe in Erasmus Francisci's neupoliertem Geschichts- Kunst- und Sitten-Spiegel, Nürnberg 1670, S. 42 eine Disputation zwischen einem chinesischen Gelehrten und einem Jesuiten, die ihn „unglaublich amüsierte“ wie er am 3. Januar an Schiller schreibt. Dieses Bild einer Disputation zwischen zwei auf ganz verschiedenem Boden stehenden Gelehrten über Fragen des menschlichen Denkens traf ihn mitten in seinen Zweifeln, wie die grosse Lücke zu füllen und Mephistos Einführung zu bewirken sei. Das Disputationsbild wandelt sich ihm ins Faustische, er sieht Faust und Mephisto so mit einander disputieren, und da wir in der humanistischen Universitätssphäre sind, so nimmt diese Disputation die Form eines grossen öffentlichen Universitätsaktus an, einer Doctorpromotion, die ja von jeher mit öffentlichen Redekämpfen verbunden war. Für Mephistos Maske wird jetzt die ältere Murr'sche Notiz fruchtbar: er wird als fahrender Scholast in den Aktus eingreifen und so in einem geistigen Duell Fausts Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Dass die Disputation bei Francisci auf Goethes Plan gewirkt hat, ergiebt sich aus dem Schlusstrumpf in Goethes Disputation. Mephisto pocht auf die realen Natur- und Erfahrungskenntnisse, die dem Schulweisen fehlen, Faust macht sich anheischig, jede Frage des fahrenden Scholasten auf diesem Gebiete zu beantworten.

Mephisto stellt ihm nach einander die Probleme: Gletscher, Bolognesisches Feuer, Charybdis, Fata morgana, Tier, Mensch. (Um welche Gedanken es sich bei diesen letzteren Fragen handelte, zeigt Goethes Gedicht: Die Metamorphose der Tiere.) Faust beantwortet alle diese Fragen, und nun ist an ihm die Reihe, von seinem idealistischen Standpunkte aus dem Gegner eine möglichst schwere Frage vorzulegen. Sie lautet: „wo der schaffende Spiegel sei". Mephisto macht ihm ein Compliment — also etwa: er sehe, dass Faust zu den Eingeweihten gehöre — und verspricht die Antwort für ein andermal. Damit ist die eigentliche Disputation zwischen Faust und Mephisto zu Ende. Was es nun mit diesem Schlusstrumpf vom schaffenden Spiegel auf sich hat, erfahren wir eben aus jener Disputation zwischen dem Jesuiten und dem chinesischen Gelehrten. Es handelt sich dort um die Theorie des Denkens. Der Chinese meint, dass die Dinge der Aussenwelt im Kopfe des Menschen neu erschaffen werden, nach dem Pater handelt es sich nur um „ein Ebenbild, innerliches Conterfeyt und Gemähl" der Aussenwelt im Hirne des Menschen. „Wer siehet nicht, sprach er, was zwischen solchen beiden Dingen für ein grosser Unterschied sei? Schauet, in diesem Spiegel hier siehet man der Sonnen und des Mondes Bild, so man ihn recht dagegen stellet; wer sollte aber so stumpfsinnig wohl sein und sprechen, der Spiegel könne den Mond und die Sonne schaffen."

Goethe ist nun gerade dieser Meinung, er stellt sich auf die Seite des Chinesen als des „schaffenden Idealisten" (an Schiller, 6. Januar 1798). Die Antwort auf Fausts idealistische Frage, wo der schaffende Spiegel sei, lautet also: Im Kopfe des Menschen.[1])

[1]) Ohne von dem Zusmmenhange mit der Disputation bei Francisci zu wissen, hat schon 1855 Hartung das richtige Aperçu für den schaffenden Spiegel gehabt. „Oder ist es vielleicht der Menschengeist nach Fichtescher Philosophie?" Aber diese flüchtige Anregung hat gar nicht gewirkt; der schaffende Spiegel ist bisher meist mit dem Spiegel der Hexenküche zusammengebracht worden.

Einer weiteren Erläuterung bedarf der klare und amüsante Entwurf nicht. Die Majorität und Minorität der Zuschauer als Chor stellt natürlich die Parteien für den einen und den anderen Disputanten dar; die Majorität ist gewiss für den dreisten und schlagfertigen Empiriker Mephisto.

Wagner's „Sorge, die Geister möchten sprechen, was der Mensch zu sich zu sagen glaubte", könnte ebenfalls durch eine Stelle in der Disputation bei Francisci (S. 55) angeregt sein. Dort sagt der Pater zu seinem Schiffskapitän: „so werdet ihr spüren, dass dasjenige, so sie jetzt vorbringen, nicht aus ihrem eigenen Hirn, sondern vielmehr aus des Satans Eingaben herkommen, der ihnen solches hat eingeblasen." —

Aus diesem wundersamen Redekampfe besitzen wir nun noch einige Bruchstücke, mit deren Hilfe wir das Gesamtbild in der Phantasie wohl aufbauen können. Mephistos Argument „Kenntnisse die dem Schulweisen fehlen" erscheint im Paralipomenon 19, 61, 18:

Die Wahrheit zu ergründen
Spannt ihr vergebens euer blöd Gesicht
Das Wahre wäre leicht zu finden
Doch eben das genügt euch nicht.

Die blosse Wahrheit ist ein simpel Ding
Die jeder leicht begreifen kann
Allein sie scheint euch zu gering
Und sie befriedigt nicht den Wundermann
Drum wollt ihr, dass man euch belüge
Und dankt dafür wenn . . .
Und . . .

Mit pathetischem Dünckel
Quadrirt den Zirkel
Bissecirt den Winkel
Und wo die Klügsten selbst sich wunderlich geberden
Das kann hier Schüler Arbeit werden.

Die blosse Wahrheit (Paral. 61) ist identisch mit dem, was in Paral. 19 als das Wahre von der Wahrheit unterschieden wird. Mephisto bezeichnet hier Faust

als Wundermann. So wird Faust auch im zweiten Teile einmal genannt (Vers 6421); ich möchte das aber nicht zur Erklärung heranziehen, weil das Wort da in einem erheblich abweichenden Sinne gebraucht wird. Ich glaube vielmehr, dass bei der Contrastierung der Wahrheit und des Wahren und bei der Bezeichnung des Idealisten als Wundermann Anregung von einem bestimmten philosophischen Streit her gewirkt hat. Im Juli 1799 las Goethe Jacobis „Sendschreiben an Fichte. Hamburg 1799“ und machte es, wie weiterhin gezeigt werden soll, zum Gegenstand einer Bakisweissagung. Die Unterscheidung zwischen der Wahrheit und dem Wahren findet sich nun bei Jacobi wiederholt. S. 11: „Meine Absicht ist aber der Ihrigen auf keine Art im Wege, so wie Ihre nicht der meinen, weil ich zwischen Wahrheit und dem Wahren unterscheide“. S. 25: „Noch einmal, ich begreife ihn nicht, den Jubel über die Entdeckung, dass es nur Wahrheiten, aber nichts Wahres gebe; begreife nicht jene allerreinste Wahrheits-Liebe, die des Wahren selbst nicht mehr bedarf“. Mehr noch als auf diese formale Uebereinstimmung stütze ich meine Vermutung auf die Gesamtheit des Paralipomenon 61. Jedes Wort passt hier auf Jacobi, der sich mit der wissenschaftlich zu erreichenden Erkenntnis nicht befriedigt erklärt, als Wundermann einen lebendigen, ausserhalb der Natur stehenden Gott annimmt und von den positiven Religionen, die er selbst als Götzendienst bezeichnet, belogen sein will. S. 31: „Wie mir diese Welt der Erscheinungen, wenn sie in diesen Erscheinungen alle ihre Wahrheit und keine tiefer liegende Bedeutung – wenn sie nichts ausser ihr zu offenbaren hat, zu einem grässlichen Gespenste wird . . .“ S. 49: „Gott ist, und ist ausser mir, ein lebendiges, für sich bestehendes Wesen.“ S. 50: „Entschieden, unverholen, ohne Zagen und Zweifeln gebe ich dem nur äusserlichen Götzendienste vor jener mir zu reinen Religion, die sich mir als Selbstgötterei darstellt, den Vorzug“.

In den mathematischen Versen ist Goethe ein Versehen passiert.*) Die Zweiteilung des Winkels ist eine ganz einfache Aufgabe; Goethe meint vielmehr die Trisection, die in der That ein seit dem Altertum viel behandeltes, mit Cirkel und Lineal nicht lösbares Problem darstellt.

Den Empiriker und Realisten Mephisto hören wir im Paralipomenon 17 und 15:

Wer spricht von Zweifeln lasst michs hören
Wer zweifeln will der muss nicht lehren
Wer lehren will der gebe was.

Das was uns trennt das ist die Wirklichkeit
Was uns verbindet das sind Worte.

Zu einem der in Aussicht genommenen naturwissenschaftlichen Probleme gehört Fausts Erwiderung an Mephisto (Paral. 14):

Zu suchen wo auf Erden diess geworden
Das steht dem Herrn Vaganten frey
Ob es im Süden oder Norden
Mir ist es alles einerley. —

Wo sollte nun die Disputation ihren Platz finden? Erich Schmidt setzt sie zwischen Studierzimmer und Auerbachs Keller. Aber die Scene Studierzimmer mündet in den Beginn der Weltreise

Und sind wir leicht, so geht es schnell hinauf.
Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf.

Und nun, nachdem die Beiden auf dem Zaubermantel fortgeflogen sind, finden wir sie ruhig an Ort und Stelle? Faust ist wieder Professor und beteiligt sich an einem Disputationsakt? Goethe sagt ja auch, dass die Disputation in der Lücke fehlt. Zu seinem Ansatze ist Erich Schmidt offenbar durch Mephistos Erklärung veranlasst worden:

Ich werde heute gleich beim Doktorschmaus
Als Diener meine Pflicht erfüllen.

Aber aus dem angegebenen Grunde kann der Doktor-

*) Diesen Hinweis verdanke ich meinem Freunde Siegmund Auerbach.

schmaus nur zu der hier bereits vollzogenen Disputation gehören. Auch so bleibt noch die Schwierigkeit, dass auch die Teilnahme am Doktorschmaus mit dem Beginn der Weltfahrt sich nicht recht zusammenfügen will. Aber eine Incongruenz bei einer solchen flüchtigen Erwähnung hat nicht viel zu bedeuten, bei einer breiten dramatischen Scene wäre sie unerträglich.

Man könnte nun in der Disputation die erste Einführung Mephistos sehen. Dann hätten also die Pudelpartien (Schluss der Scene vor dem Thor und Anfang der ersten Studierzimmerscene) fortfallen müssen. Sie stammen vom Frühling 1800 („Der Teufel, den ich beschwöre, geberdet sich sehr wunderlich“, an Schiller 16. April 1800) und Frühling 1801 (wegen der Einwirkung des vom 18. Februar—9. Mai 1801 entliehenen Faustbuches von Pfitzer). Nun schreibt aber Goethe am 3. oder 4. April 1801: „Ich hoffe, dass in der grossen Lücke nur der Disputationsaktus fehlen soll.“ Die Disputation sollte sich also der sämtlichen, bisher am Faust geschehenen Arbeit ohne Bruch und Rest einfügen, sie sollte nichts schon Gedichtetes verdrängen, keine Revolution im bisherigen Gefüge des Dramas herbeiführen.

Bleiben also Pudel und Gespenst an ihrer Stelle, kann ferner die Disputation nicht hinter die zweite Studierzimmerscene fallen, weil an deren Schluss die Weltfahrt beginnt, so bleibt nur noch der Platz zwischen den beiden Studierzimmerscenen übrig. So setzen sie auch Scherer (Aufsätze über Goethe S. 332) und Minor (Goethes Faust II 174) an. Schon Scherer hat als einen Mangel empfunden, dass man nicht begreift, weshalb Mephisto fortdrängt, nachdem Faust aus eigenem Antriebe die Geneigtheit zu einem Pakt kundgegeben hat. Goethe hat die eine Studierzimmerscene in zwei zerspalten, um zwischen ihnen Raum für die Disputation auszusparen, und die intendierte Folge der Ereignisse ist also:

Mephisto erscheint entsprechend dem alten Urfaustplan in Hundegestalt, macht nach Anregungen des Pfitzer'schen Faustbuches seine Verwandlungen hinter

dem Ofen durch und tritt in der Maske des fahrenden Scholasten hervor. Er versenkt Faust in Schlummer.

Nun Fauste, träume fort, bis wir uns wiedersehn.

Dieses Wiedersehen findet nun auf eine für Faust überraschende Art statt. In der Disputation tritt Mephisto dem Idealisten als der Erfahrung und Naturwissen bietende Realist gegenüber, und wenn er nun Faust ein Compliment macht — „die Antwort ein andermal“ — so wissen wir, worauf das zielt. Er deutet Faust an, dass sie noch nicht mit einander fertig sind, dieses „ein andermal“ ist eben die Paktscene.

Diese Folge der Scenen wird nun noch gesichert durch das Paralipomenon 16:

Als Pudel als Gespenst und als Scholasticus
Ich habe dich als Pudel doch am liebsten.

Die Verse waren für die Paktscene bestimmt, der also Pudelscene, Ofenscene und Disputation in dieser Reihenfolge voraufgehen sollten.

Freilich ist dann die Disputation vor allem studentischen und professoralen Volk eine Komödie; Faust weiss ja, wer in der Maske des fahrenden Scholasten steckt. Aber wie Goethe selbst eine grosse Neigung hatte, mit Menschen kleine Komödienscenen zu improvisieren, so führt auch im Faust Mephisto mit dem Schüler eine Maskenkomödie auf, und in noch höherem Stile hier Faust und Mephisto. Sie beide wissen, dass hier unter dem Schein einer theoretischen Universitätsdisputation um ganz andere Dinge, um Fausts Seele und Zukunft, gerungen wird. Hier sollte Mephisto seinen eigentlichen geistigen Einsatz ausspielen. —

Goethe hat Erasmus Francisci's neupolierten Geschicht-, Kunst- und Sittenspiegel, in dem er die Anregung zur Schaffung einer Disputationsscene fand, am 6. Dezember 1797 aus der Weimarischen Bibliothek entliehen. Das ist also die obere Zeitgrenze. Am 3. April 1801 schreibt er an Schiller: „Ich hoffe, dass bald in der grossen Lücke nur der Disputationsactus fehlen soll,

welcher denn freylich als ein eigenes Werk anzusehen ist und aus dem Stegreife nicht entstehen wird." Für das Wenige, was davon zu Stande gekommen ist, gewinnen wir nun eine untere Zeitgrenze durch die folgende Beobachtung.

In dem Oktavheft, das die Disputationsskizze enthält, folgt auf die letztere eine Anzahl schwer lesbarer Wörter.[1])

„Ich erkläre (?) mich in (?) dieser
so Sache durch (?) ein Beyspiel (?)
Genuss
Resignation Gewohnheit
Streben."

Der Passus stellte bisher eine harte Nuss dar, an der sich ein jeder die Zähne ausbeissen musste, der es unternahm, den Disputationsplan aufzubauen. Ich kann nun zeigen, dass die Worte überhaupt nicht zu dem Faustparalipomenon gehören. Sie sind von Goethe auf das gerade vor ihm liegende Papier geworfen, um seine Gedanken über einen ganz anderen Gegenstand vorläufig zu fixieren, und zwar handelte es sich um eine Preisfrage.

Ein Graf Zenobio wendete sich zu Anfang 1801 an Goethe mit dem Vorschlag einer Preisaufgabe über die Gesetze, nach denen die menschliche Kultur sich entwickelt. Zu diesem Zwecke übergab er Goethe die Summe von 50 Karolin und überliess ihm die Formulierung und Ausschreibung der Aufgabe. In den Briefen an Schiller vom 7. März, 18. März, 25. März, 3. oder 4. April, an einige philosophische Freunde vom 1. Mai, ferner in der Tagebuchnotiz vom 29. April ist davon weiter die Rede. Die Schwierigkeit einer bestimmten

---

[1]) Die hier gegebene, von der Weimarer Ausgabe abweichende Lesung stammt von Schüddekopf, der auf meine Bitte unter Berücksichtigung der zugehörigen Briefstelle die sehr verwischten Schriftzüge noch einmal untersucht hat. Die entscheidenden Formeln „Genuss, Resignation, Gewohnheit, Streben" sind aber ganz deutlich.

Formulierung der Aufgabe und die geringe Aussicht, so weitausschauende Fragen auf diese Weise der Lösung näher zu bringen, bewogen Goethe schliesslich, die Sache ruhen zu lassen. Er berichtet darüber in den Tag- und Jahresheften 1804 (35, 186 ff.).

Nun schreibt Goethe in Erörterung dieser Angelegenheit an Schiller am 25. März 1801: Beim „Nachdenken über's Beharrende im Menschen, worauf sich die Phänomene der Kultur beziehen liessen, habe ich bis jetzt nur vier Grundzustände gefunden:

des Geniessens
des Strebens
der Resignation
der Gewohnheit."

Ebenso in dem Briefe an die philosophischen Freunde, die er zur Aeusserung über die Formulierung der Preisfrage auffordert (1. Mai 1801): „In wie fern ich eine dergleichen Auflösung für möglich halte gebe ich ein Beyspiel, dass nur dazu dienen soll um den Freunden, deren Rat ich mir in dieser Sache erbitte, im Kurzen verständlicher zu seyn. Man nehme die beyden Enden menschlicher Thätigkeit Genuss und Streben, mit den dazwischen liegenden Zuständen Gewohnheit und Resignation, als empirische Data für einmal an" u. s. w.

Zu dieser letzteren Briefstelle gehört unser Passus als ein erster Entwurf. Das Heftchen mit der Disputationsskizze, auf dessen letzte Seite der Passus hingeworfen ist, lag also am 1. Mai 1801 auf Goethes Arbeitstisch. Das stimmt gut mit der Annahme Pniowers (Goethes Faust S. 84), der auf Grund des bekannten Briefes an Schiller, in dem zugleich die Disputation und die bononischen Leuchtsteine erwähnt werden, die Skizze in den Anfang April 1801 setzt.

Die Walpurgisnacht.

Im Urfaust unterscheidet sich Fausts Leben im Grunde nicht viel von dem anderer Menschen. Er schliesst den Bund mit dem Teufel und erhält dafür nichts, was er nicht auch ohne ihn hätte erlangen können. Er selbst sagt ganz zutreffend:

> Braucht keinen Teufel nicht dazu
> So ein Geschöpfgen zu verführen.

Den Dichter haben eben beim ersten Entwurf zwei Situationen angezogen, die er am eigenen Leibe durchgemacht hatte: die Empfindungen des Menschen, der alle Höhen und Tiefen greifen will und bei jedem Schritt seine menschliche Beschränkung schmerzlich empfindet, und dann die Lage des Mannes, der ein Mädchen liebt und sie doch verlässt. Von diesen beiden Brennpunkten aus hat der Stoff des Urfaust Gestaltung gefunden. Das Uebernatürliche kommt dort immer nur auf kurze Augenblicke zur Darstellung: in der Erdgeisterscheinung, den Scherzen in Auerbachs Keller, dem bösen Geist im Dom und in der Hexenzunft, an der Faust und Mephisto auf schwarzen Pferden vorbeibrausen.

Aber dabei durfte es nicht bleiben. In Fausts Leben war das Ungewöhnliche nun einmal hineingetreten, und so musste es auch ausserordentlich verlaufen. Er musste durch Abenteuer geführt werden, denen im gewöhnlichen Menschenleben nichts entspricht, und so schuf Goethe in Italien die Hexenküche und um 1800

die Walpurgisnacht. Seine Absicht war dabei zunächst nur, dem Faustdrama Grösse zu geben, das Ungemeine darzustellen. Natürlich wurden dann bei der Ausführung Verzahnungen angebracht, die den Anschein erwecken sollen, als seien diese Scenen notwendige Glieder des dramatischen Organismus. In der Hexenküche wird Faust verjüngt und mit sinnlichem Begehren nach Frauenliebe erfüllt, und um die Scene noch fester an das Uebrige anzuschliessen, ersann Goethe nachträglich in den neunziger Jahren das in Paralipomenon 22 der Weimarer Ausgabe skizzierte Gespräch zwischen Faust und Mephisto.

In derselben Weise dient die Walpurgisnacht den Zwecken der Handlung. Der Dichter empfand das Bedürfnis, Faust eine Zeit lang von Gretchens Wohnort zu entfernen, damit Gretchen in Not und Schmach verfiele, ohne dass Faust ihr Beistand leistet. Dazu erfand er in Italien die Scene Wald und Höhle. Er lässt Faust sich für eine Zeit in Einsamkeit vergraben. Aber da das nicht genügte, so führt ihn nun Mephisto auf die Walpurgisnacht, um ihn in „abgeschmackten Zerstreuungen“ über Gretchens Schicksal hinwegzutäuschen, und die Erscheinung des Idols in der ausgeführten, noch mehr in der intendierten Walpurgisnacht, das Hochgericht und das Geschwätz der Kielkröpfe, von denen er Gretchens Schicksal erfährt, treiben ihn wieder nach Gretchens Wohnort zurück. Alles das sind aber nur die Klammern, mit denen der kluge Dramatiker das fremdartige Gebilde in das Ganze einfügt; was ihn reizte, war das poetische Wagnis als solches, die Darstellung des Hexen-, Zauber- und Teufelswesens, die ungeheure Orgie, deren Darstellung allein mit den Mitteln des poetischen Wortes zu unternehmen schon etwas Grosses ist.

Die Ausführung setzt gleich im grössten Stile ein. Wir sind auf dem Abhange des Brockens, zwischen Schierke und Elend, einem wilden, öden Lokale. Gleich die ersten Verse lassen uns die herbe Aprilluft atmen, in der man doch schon den kommenden Frühling ver-

spürt, der in den Birken webt. Und nun ruft der Dichter alle Sinne auf und bietet ihnen, was des geistigen Sinnes echte Nahrung ist: grosse, ungewöhnliche Eindrücke. Er stattet das riesenhafte Bild mit dem wunderbarsten Beleuchtungszauber aus. Wir haben in den Eingangsversen die Finsternis des nächtlichen Bergwalds. Dann steigt mit rötlich trübem Schein der Mond herauf, ein Irrlicht fährt flackernd im Zickzack, Glühwürmer ziehen in gedrängten Schwärmen daher und nun erscheint dem erstaunten Auge die prachtvolle Vision, wie alles im Bergesinneren verborgene Metall feurig glüht. Die Verse sind nach den der Handschrift beigefügten Daten zu Ende 1800 entstanden. Im Dezember 1799 und Januar 1800 las Goethe: Charpentier, Von den Lagerstätten der Erze. Dort findet sich alles das einzeln, was hier als leuchtendes Gesamtbild erscheint, und wir haben hier ein Beispiel, wie dieser wunderbare Mensch las. Ihm ist bei der Lektüre eines solchen Werkes der Berg durchsichtig, er sieht die Erzadern durch das Gestein ziehen, und so vermag er dann das Prachtgebilde dieser Verse zu schaffen. Mit welcher weisen Kunst steigert sich dieses poetische Feuerwerk von dem unsicheren trüben Schein im Grunde, bis sich die Felsenwand in ihrer ganzen Höhe entzündet! Wir haben hier eine der stärksten Leistungen des poetischen Wortes. Dem innern Auge wird zur herrlichsten Erquickung ein Bild geboten, das, in der Wirklichkeit vorhanden, doch niemals zur Wahrnehmung gelangen kann.

Diese Vision kann der Dichter natürlich nicht mehr überbieten, aber er lässt das Auge nun nicht etwa ermüdet in Dunkelheit verharren, sondern zeichnet immer noch neue Lichterscheinungen:

Im Sausen sprüht das Zauberchor
Viel tausend Feuerfunken hervor.

Weiter:

Dort neben leuchtet was mit ganz besondrem Schein.

Dann weiter:

Da sieh nur welche bunten Flammen.

und

Ein Hundert Feuer brennen in der Reihe.

Er lässt uns auch einen Blick nach dem Feuerqualm auf dem Gipfel thun:

Dort seh ich Glut und Wirbelrauch
Da strömt die Menge zu dem Bösen.

Den Vorgängen dort werden wir weiterhin noch ganz in der Nähe beiwohnen.

Sogar Mephisto selbst sollte zum Träger einer Lichterscheinung werden. Paralipomenon 34: „Leuchtende Finger des Mephisto.“ Die eigenartige Erfindung ist durch das Titelbild von Prätorius' Blockes-Berges Verrichtung angeregt, auf dem ein Oberteufel mit Flammenfingern dargestellt ist. Feuer ist eben das Element der Hölle. Das greift der Dramatiker begierig auf, dem es um Schmuck für das gewaltige Bild zu thun ist, und nun flammt, zuckt, leuchtet und sprüht es an allen Ecken und Enden in der Walpurgisnacht.

In gleicher Weise wie den Sinn des Auges ruft der Dichter den Gehörsinn auf und füllt ihn mit gewaltigen Eindrücken.

Wie rast die Windsbraut durch die Luft!

Dann weiter:

Höre wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Aeste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen!
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Ueber einander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.
Hörst du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja den ganzen Berg entlang
Strömt ein wütender Zaubergesang!

Und nachdem er so die einzelnen Sinne gefüllt hat, strengt er die Sprache zu einer äussersten Leistung an, um die tolle Verwirrung aller Sinne bei diesem Hexensabbat zu malen.

Das drängt und stösst, das rscht und klappert!
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!

Der tolle Schwarm der Hexen und Hexenmeister strebt unablässig von unten nachschiebend nach oben, zum Gipfel, wo das Urböse sich enthüllen wird. Nun aber hebt sich von dieser unwiderstehlichen Bewegung die Gruppe derer ab, die nicht mitkönnen und doch mitmöchten. Es sind die „Stimmen von unten". Hören wir sie einmal.

Stimmen von unten.
Wir möchten gerne mit in die Höh.
Wir waschen und blank sind wir ganz und gar;
Aber auch ewig unfruchtbar.

Stimme von unten.
Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!
Ich steige schon dreihundert Jahr,
Und kann den Gipfel nicht erreichen.
Ich wäre gern bei Meinesgleichen.

Halbhexe unten.
Ich tripple nach, so lange Zeit;
Wie sind die andern schon so weit!
Ich hab' zu Hause keine Ruh,
Und komme hier doch nicht dazu.

So viel dürfen wir wohl sicher sagen: Das sind keine echten Blocksberggäste, keine richtigen Hexen. Wir hören hier deutlich menschliche, im Bösen noch unsichere Töne. Wie diese zweifelhaften Stellen im einzelnen zu deuten sind, mag dahingestellt bleiben. In den waschenden, blanken, ewig Unfruchtbaren möchte man Kritiker erkennen; die Stimme des seit 300 Jahren erfolglos zum Gipfel Aufstrebenden ist im Anschluss an andere Stellen in Goethes Dichtung, wo von den dreihundert Jahren seit der Reformation die Rede ist (3, 686

und 698), auf den Protestantismus bezogen worden; die Halbhexe, die nachtrippelt und sich bangt, wie weit die andern schon sind, habe ich früher als Vertreterin des Dilettantismus anzusprechen gewagt. Aber wie es sich mit diesen unsicheren Deutungen auch verhalten mag, wir sehen klar eine Intention Goethes, die allerdings nur zu unvollkommener Ausführung gelangt ist: Es sollten hier satirisch gewisse Richtungen im deutschen Geistesleben dargestellt werden, als auch zum Bösen strebend, ohne doch den Anschluss an das determiniert Böse finden zu können. Diese Stimmen aus der Tiefe, aus der Ebene, wo die deutschen Menschen wohnen, sollten den Unterton zu der gewaltigen Fanfare des Bösen bilden. In der kaum andeutenden Ausführung wirkt diese Partie freilich nur befremdend. Wie so oft im Faustdrama müssen wir durch Wiederaufbau von Goethes ursprünglicher Intention die angestrebte Wirkung für die Phantasie herzustellen suchen.

Aus dem Gesamtbilde lösen sich einzelne Figuren und beschäftigen unsere Aufmerksamkeit: Die Trödelhexe, Lilith, die alte und die junge Hexe, mit der Faust und Mephisto tanzen. In diesem Walpurgisnachttreiben tauchen nun plötzlich ganz fremdartige Erscheinungen auf: Nicolai als Proktophantasmist, und die Gruppe der alten Herren, Typen der alten, absterbenden Generation in Deutschland. Wir lassen sie vorläufig bei Seite, weil erst weiterhin sich ergiebt, wie diese hier hineinkommen. Dann zieht eine als Servibilis bezeichnete Persönlichkeit einen Vorhang auf — wir lassen wieder einstweilen auf sich beruhen, wer oder was Servibilis ist — und es spielt sich ein aus lauter kurzen Vierzeilern bestehendes Stück ab, in welchem zuerst Oberon und Titania einige undeutliche Hindeutungen geben auf einen zwischen ihnen stattgehabten, jetzt beigelegten Streit, und dann eine Anzahl litterarischer Persönlichkeiten sich unter mehr oder weniger durchsichtigen Masken präsentieren. Ausserdem sehen wir noch einige gesellschaftliche oder litterarische Typen: die Gewandten, Unbehilflichen und

Massiven. Der Vorgang vollzieht sich unter Musikbegleitung, die wie im Concerto drammatico mit den Mitteln des poetischen Wortes dargestellt ist, und schliesst mit einem zarten Naturbilde. Das Ganze heisst Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit, natürlich ein Hinweis auf die Analogie mit dem Sommernachtstraum, in dem ebenfalls Oberon und Titania erscheinen — während Ariel aus dem „Sturm“ hierher verpflanzt ist — ohne dass wir durch diese Hindeutung im Verständnisse gefördert würden.

Was hat es nun mit diesem seltsamen Gebilde auf sich? Wir besitzen einige äussere Zeugnisse über seine Entstehung.

1. Tagebuch vom 5. Juni 1797: „Nach Tische Oberons goldene Hochzeit.“

2. Schiller an Goethe, den 2. October 1797: „Endlich erhalten Sie den Almanach vollendet . . . Oberons goldene Hochzeit finden Sie nicht in der Sammlung, aus zwei Gründen liess ich sie weg. Erstlich dachte ich, würde es gut sein, wenn wir aus diesem Almanach schlechterdings alle Stacheln wegliessen und eine recht fromme Miene machten, und dann wollte ich nicht, dass die goldene Hochzeit, die noch so vielen Stoff zu einer grösseren Ausführung giebt, mit so wenig Strophen abgethan würde. Wir besitzen in ihr einen Schatz für das nächste Jahr, der sich noch sehr weit ausspinnen lässt.“

3. Goethe an Schiller, den 20. Dezember 1797: „Oberons goldene Hochzeit haben Sie mit gutem Bedacht weggelassen. Sie ist die Zeit über nur um das Doppelte an Versen gewachsen, und ich sollte meinen, im Faust müsste sie am besten ihren Platz finden.“

Wenn also die Dichtung ursprünglich nicht für die Walpurgisnacht bestimmt war und auch in dem Thema: Oberons und Titanias goldene Hochzeit keinerlei Beziehung auf das Walpurgisnachttreiben liegt, so sind alle Verse, die sich doch auf das Hexen- und Teufelswesen beziehen, dem ursprünglichen Plane fremd, und wir können den

Versuch machen, durch ihre Eliminierung zu der goldenen Hochzeit des Musenalmanachs vorzudringen. Es sind das:

> Vers 4279—82 Purist; 4283—86 junge Hexe; 4287—90 Matrone (mit der jungen Hexe zusammengehörig); 4311—14 Musaget; 4315—18 Genius der Zeit; 4323—26 Kranich; 4327—30 Weltkind; 4335—42 Tanzmeister und Fideler (erst 1828 veröffentlicht); 4343—46 Dogmatiker; 4345—58 Supernaturalist; 4359—63 Skeptiker,

und also auch der Idealist und Realist, da die ganze Gruppe der Philosophen untrennbar zusammengehört.

Nach Entfernung dieser späteren Erweiterungen tritt der ursprüngliche Plan einigermassen deutlich und einheitlich hervor. Wir haben Musik und Tanz auf einem Hochzeitsfest, und der Plan tritt nun in eine Reihe mit dem Jahrmarktsfest von Plundersweilern und Hanswursts Hochzeit. Weshalb nun aber gerade Oberons und Titanias Hochzeit, weshalb eine goldene Hochzeit, und was hat es mit dem geschlichteten Streit auf sich? Auf diese Fragen kann ich leider nur mit einigen Vermutungen antworten.

Goethe knüpft mit der Bezeichnung „Walpurgisnachtstraum“ und mit der Einführung von Oberon, Titania und Puck an den Sommernachtstraum an. Der so gewonnene Stoff muss nun aber bei ihm mit der durch Schillers Brief als ursprünglich bezeugten litterarisch-satirischen Grundidee durchdrungen sein und wir haben also diese Verbindung zu suchen. Da bei Goethe Oberon und Titania selbst fast gar nicht charakterisiert sind, so können wir ihr Wesen nur aus dem ihrer Getreuen erschliessen, Ariel und Puck.

> Ariel bewegt den Sang
> In himmlisch reinen Tönen;
> Viele Fratzen lockt sein Klang,
> Doch lockt er auch die Schönen.

Ariel ist also der Genius edler Poesie.

> Kommt der Puck und dreht sich quer
> Und schleift den Fuss im Reihen;
> Hundert kommen hinterher
> Sich auch mit ihm zu freuen.

Da nun Puck sich deutlich neben und gegen Ariel stellt, so haben wir auch ihn litterarisch zu verstehen, er ist der Genius der Poesie für die Menge, er vertritt das Amüsante, Leichte, Unterhaltende in der Poesie. Darnach gehören Oberon und Titania auch diesem Kreise an, sie stellen in irgend einer Weise das Schöne, das Geistige vor.

Um nun weiter zu kommen, müssen wir uns unter den Oberon und Titania betreffenden Versen besonders an die halten, die nicht ohne weiteres verständlich sind und also auf Individuelles deuten. Es sind das die Verse:

> Wenn sich zweie lieben sollen
> Braucht man sie nur zu scheiden.

und

> Führt mir nach dem Mittag Sie
> Und Ihn an Nordens Ende.

Oberon und Titania stellen also Gegensätze vor. Er hat bisher im Norden geweilt, sie im Süden, und hier soll jetzt ihre Vereinigung vor sich gehen. Diese Vereinigung stellt einen Ausgleich litterarischer Gegensätze vor. Das zeigt Oberons Anrede an die versammelten, dem Litteraturkreise angehörigen Geister:

> Seid ihr Geister wo ich bin,
> So zeigts in diesen Stunden;
> König und die Königin
> Sie sind aufs neu verbunden.

Der Gegensatz von Norden und Süden tritt nun in dieser Zeit bei Goethe überaus häufig hervor. An Schiller, den 5. Juli 1797: „Faust ist die Zeit zurückgelegt worden; die nordischen Phantome sind durch die südlichen Reminiscenzen auf einige Zeit zurückgedrängt worden.“ An Hirt, den 30. Januar 1798: „ich bin für den Moment himmelweit von solchen reinen und edlen Gegenständen entfernt, indem ich meinen Faust zu endigen, mich aber auch zugleich von aller nordischen Barbarei loszusagen wünsche.“ An Charlotte Schiller, den 14. April 1798: „Vor die schöne homerische Welt ist gleichfalls ein Vorhang gezogen und die nordischen

Gestalten, Faust und Compagnie, haben sich eingeschlichen.“ An Schiller, den 28 April 1798: „Ebenso will ich meinen Faust noch fertig machen, der seiner nordischen Natur nach ein ungeheures nordisches Publikum finden muss.“ Abschied:

> Und hinterwärts mit allen guten Schatten
> Sei auch hinfort der böse Geist gebannt . . .
> Leb alles wohl was wir hiermit bestatten
> Nach Osten sei der sichre Blick gewandt

das heisst: nach Griechenland. Es ist derselbe Gegensatz, der vorher als nordsüdlich bezeichnet wurde.

Ein Vierteljahrhundert später lebt dieselbe Anschauung wieder auf. In Fausts Wolkenvision zieht die aus Helenas Gewanden geformte Wolke halb als Gretchen nach Nordwesten, halb als Helena nach Südosten — eine sinnliche Darstellung der im Faust vereinigten nordischen und antiken Elemente.

Norden und Süden bedeutet ihm also zwei verschiedene Welt- und Kunstanschauungen, zwei Pole des Menschlichen. Wie er selbst sie bald zu vereinigen suchte, wie in Faust oder in Hermann und Dorothea mit seinem nordischen Inhalte und seiner antiken Form, bald sich dem einen oder andern Pole ausschliesslich zuneigte, wie in Götz, Egmont, Werther, Achilleis, Pandora, so wird nun auf diesem litterarischen Feste der Bund gefeiert zwischen dem männlichen und weiblichen Elemente in der Poesie, dem Nordischen und Südlichen, zwischen Germanischem und Romanischem, Romantischem und Classischem, Sentimentalischem und Naivem, Geist und Form und wie die Formeln alle heissen, in denen der eine grosse Urgegensatz sich ausprägt. Auch sagengeschichtlich ist Oberon (= Alberon) von nördlich-germanischer, Titania von südlich-antiker Herkunft. Dass die Idee, eine solche Vereinigung als Ehe darzustellen, Goethe nicht fremd war, mögen ein paar verwandte spätere Verse bezeugen.

> Sei das Wort die Braut genannt,
> Bräutigam der Geist.

Diese Ehe hat erkannt,
Wer Hafisen preist.

Vgl. dazu auch die Sprüche zur Kunst (48, 209): „Lasst uns doch vielseitig sein. Märkische Rübchen schmecken gut, am besten mit Kastanien gemischt. Und diese beiden edlen Früchte wachsen weit auseinander“.

Nun können wir auch versuchen, die Verse zu verstehen:

Dass die Hochzeit golden sei
Soll'n funfzig Jahr sein vorüber.

Rechnet man vom Jahre 1797 fünfzig Jahre zurück, so kommt man auf den Beginn der grossen Zeit in der deutschen Litteratur, und da wir hier ein litterarisches Fest haben, so mag wohl dieser Abschnitt gemeint sein. Während dieses halben Jahrhunderts sind die beiden grossen gegensätzlichen Richtungen neben einander hergegangen, auf der einen Seite durch Klopstock, Lessing, Herder, Schiller, auf der andern durch Wieland, Georg Jacobi, Heinse, Goethe vertreten — heute sollen sie einmal ihre ideelle Vereinigung feiern. So ist das Hochzeitsfest zugleich eine Feier von Goethes und Schillers Freundschaftsbund. Eine verwandte Conception haben wir bald danach in Paläophron und Neoterpe, wo Alter und Jugend, beharrende und fortschreitende Menschenart, alte und neue Zeit nach beigelegtem Streit ihre Vereinigung feiern.

So etwa kann man sich die Idee von Oberons und Titanias Hochzeit aus den geringen vorhandenen Andeutungen aufbauen. Wäre der ursprüngliche Hochzeitsplan zu voller Ausführung gelangt, so würden wir natürlich klarer sehen. Dass mit diesen Ausführungen durchweg das Tüpfchen auf das i gesetzt sei, will ich übrigens nicht behaupten.

Wie es sich nun auch damit verhalten mag — auf diesem Fest geht es bunt und lustig her. In den Eingangsversen macht der Theatermeister seine Verbeugung. Auf Dekorationen verzichtet das leichte Scherzspiel:

Alter Berg und feuchtes Thal,
Das ist die ganze Scene!

Dass die Verse zum alten Bestande gehören, ergiebt sich aus dem Fehlen jeder Hindeutung auf die Walpurgisnacht und aus der Kennzeichnung des Lokals. „Feuchtes Thal“ — das ist ja mit dem Blocksberg ganz unvereinbar. Miedings wackere Söhne hätten das litterarische Hochzeitsfest passend eröffnet; auf dem Blocksberg nehmen sie sich jetzt etwas wunderlich aus. Nun entwickelt sich das wimmelnde Treiben der Hochzeitsgäste um Oberons und Titanias Thron. Sie stellen ihr Wesen dar, entweder indem sie sich an Oberon wenden (Neugieriger Reisender; Orthodox. Bei letzterem enthält das Wort „Teufel“ keine Beziehung auf den Blocksberg) oder wenn sie, wie es der tolle Tanz eben mit sich bringt, für einen Augenblick in den Vordergrund geraten (Die Gewandten, Irrlichter, Sternschnuppe, Die Massiven). Ariel und Puck gleiten dazwischen hindurch, der eine hold anmutig, der andere munter mit den Gästen scherzend. Das Orchester spielt erbärmlich schön, die Musikanten Fliegenschnauze und Mückennase, Frosch und Grille thun ihr Bestes; wenn sie auch nicht Takt halten können, so wird doch wenigstens unablässig gespielt. Ob wir unter dem Kapellmeister Reichardt erkennen dürfen, der als Herausgeber der Journale Deutschland und Frankreich eine ganze Anzahl von Einzelmusikanten im Takte hielt, mag dahingestellt bleiben. Dass er wirklich Kapellmeister war, könnte die Erfindung, ihn als solchen hier darzustellen, in Gang gebracht haben. Spielt das Orchester: Tutti fortissimo, so müssen wir versuchen, uns auszumalen, was Goethe empfand, wenn er auf das deutsche litterarische Gesamtkonzert horchte. Wer von den litterarischen Gästen nicht spielt, der tanzt, jeder so gut oder schlecht, wie er es eben vermag. Wir sehen die Gewandten, die Unbehülflichen, die Irrlichter, aus dem Sumpfe entstanden, aber glänzend und munter anzuschauen (also leichtfertig frivole Schriftsteller wie Kotzebue), die Stern-

schnuppe, die herrlich im Stern- und Feuerscheine aus der Höhe herschiesst, aber gleich darauf quer im Grase liegt. Man denkt an grosse, aber schnell verpuffende Talente wie Lenz und Bürger.

Ueber die Einzeldeutung der Gestalten geben die Commentare Auskunft; ich möchte hier nur auf einen bisher ungelösten Vierzeiler näher eingehen.

Geist, der sich erst bildet.
Spinnenfuss und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen!
Zwar ein Thierchen giebt es nicht,
Doch giebt es ein Gedichtchen.

Es handelt sich um einen unfertigen Geist, der wie die Musikanten Fliegenschnauze und Mückennase mit den Attributen des Niedrigen, zur Erde Strebenden, behaftet ist, mit Spinnenfuss und Krötenbauch. Aber er hat auch Flügelchen, die ihn aufwärts tragen. So Unvereinbares schafft die organische Natur nicht, aber Dichterköpfe und Dichtungen vereinigen solche Gegensätze. In den Noten zum Diwan (7, 111) sagt Goethe von Jean Paul: „Ein so begabter Geist . . . erschafft die seltsamsten Bezüge, verknüpft das Unverträgliche.“ Den Hesperus nennt Goethe (an Schiller 10. Juni 1795) einen „Tragelaph von der ersten Sorte.“ Da haben wir also genau dasselbe Bild von der Vereinigung des Unvereinbaren wie in unserem Vierzeiler. Ein anderes Mal (an Schiller 22. Juni 1796) nennt er ihn ein compliciertes Wesen und gleich darauf ein wunderliches Wesen, was auch recht gut zu unseren Versen passt. In derselben Zwiespältigkeit erscheint Jean Paul in den ihm gewidmeten Xenien 322, 350, 365 (Erich Schmidts Ausgabe). In dem letzteren Xenion heisst er „halb nur gebildet.“ An Meyer schreibt Goethe über Jean Paul am 20. Juni 1796: „Er ist ein sehr guter und vorzüglicher Mensch, dem eine frühere Ausbildung wäre zu gönnen gewesen.“ Die Zeugnisse reichen wohl aus, um Jean Paul für den „Geist, der sich erst bildet“ zu erklären. Wir müssen nur von dem gegen-

wärtig an diesen Worten haftenden banalen Begriffe absehen. Hier ist vielmehr das Höchste gemeint, wozu ein Mensch gelangen kann: „die Form in deinem Geist“ (1, 133). Zur Stütze citiere ich noch die genau entsprechende Kennzeichnung Jean Pauls bei Gödeke (V, 462): „Eine künstlerische Durchbildung dieses an sich formlosen Charakters war nicht denkbar.“ — Goethes Darstellung Jean Pauls als „Geist der sich erst bildet“ war zu mild und hoffnungsvoll: er hat sich nie „gebildet.“ *)

Wie der Plan des litterarischen Festes zu stande kam, läst sich nun wohl verstehen. Die Grossen unter den Deutschen sind meistens gewaltige Kämpfer, die unabhängig von den besonderen Zwecken, die sie damit verfolgen, am Kampf als solchem ihre helle Lust finden: Luther, Lessing, Schiller, Goethe, Bismarck. Eben hatte die Bombe der Xenien in das deutsche litterarische Feldlager eingeschlagen. Aber damit war Goethes Kampfeslust noch keineswegs verraucht; schon die Antixenien fachten sie von neuem an, und dann kam noch ein Weiteres hinzu.

Den Künstler Goethe hatte die Formlosigkeit der in Atome auseinanderfallenden, nur hier und da zu geschlossenen Gruppen zusammengefassten Xenien unbefriedigt gelassen. Er spricht das im Briefe an Schiller vom 30. Juli 1796 aus. Und wie ihm der Einfall zu den Weissagungen des Bakis kommt, ist seine erste Sorge, dass es hiermit nicht ebenso gehen möge. An Schiller, den 27. Januar 1798: „Für den Almanach habe ich einen Einfall, der noch toller ist, als die Xenien;

---

*) Vermutlich wird auch das Xenion 298:

Gewisse Romane:

Das verkauft er für Humanität? Zusammen addieren
Kannst du den Engel, das Vieh, aber vereinigen nicht

auf Jean Paul und seinen Hesperus gehen. Das Vieh ist der unmögliche Bösewicht Matthieu, an ebenso unmöglichen Engeln herrscht in dem „Tragelaphen“ Ueberfluss. Humanität heisst hier, wie öfter bei Goethe: Menschennatur.

was sagen Sie zu dieser anmasslich scheinenden Versicherung? Ich communiciere ihn aber nicht anders als unter gewissen Bedingungen, indem ich mir Redaktion dieses abermaligen Anhangs vorbehalte, Ihnen aber zuletzt wie billig die Wahl frei steht, ob Sie ihn aufnehmen wollen oder nicht.“ Aus dieser Unbefriedigung über die mangelnde künstlerische Gesamtform der Xenien ging nun der Plan zum litterarischen Feste hervor. Wie nahe er dem Jahrmarktsfeste von Plundersweilern steht, ergiebt sich ohne weiteres. Das Hochzeitsmotiv ist eine Erneuerung der Conception von Hanswursts Hochzeit.

> Ich sag euch was die deutsche Welt
> Von grossen Namen nur enthält.
> Kommt alles heut in euer Haus,
> Formiert den schönsten Hochzeitsschmaus.

Die Form des Scherzspiels in Vierzeilern schliesst sich an einen Einfall Schillers für die Xenien an: „Am Schlusse denke ich geben wir noch eine Komödie in Epigrammen“ (an Goethe, 31. Januar 1796).

In diesem Hochzeitsfeste hatte sich Goethe nun eine vollkommene, künstlerisch geschlossene Form für eine mehr lächelnde, als scharf satirische Darstellung des deutschen Litteraturtreibens geschaffen. Das Beste muss die Phantasie zum Wiederaufbau des bunten Bildes thun. Alle individuelle Satire hätte sich in Harmonie aufgelöst durch die optimistische Grundidee von der Vereinigung der nord-südlichen Gegensätze der Darstellung des Schönen, wie sie in Oberons und Titanias Hochzeit sich ausprägt, falls es mir gelungen ist, die geringen Andeutungen zu verstehen, die wir darüber haben. Die milde Grundstimmung des Hochzeitsfestes tritt noch jetzt in den Worten zu Tage, mit denen Ariel sich in sein ätherisches Reich hinaufschwingt:

> Gab die liebende Natur
> Gab der Geist euch Flügel
> Folget meiner leichten Spur
> Auf zum Rosenhügel! [1]

[1] Schiller, das Ideal und das Leben: der Schönheit Hügel.

Die Verse stehen am Schlusse, für den sie auch von vornherein bestimmt waren und enthalten die noch jetzt erkennbare alte Intention für den Abschluss des Hochzeitsfestes: Oberon und Titania schweben in seliger Vereinigung empor, Ariel schwingt sich ihnen nach und fordert von den Gästen zur Nachfolge auf, wen die Flügel ins Land der Schönheit tragen. Die anderen mögen eben, von Hunger und Eitelkeit getrieben, unten weiter tanzen und musicieren, wie sie können. Die Schlussapotheose ist nur für Ariel bezeugt, aber die Gesetze eines solchen poetischen Organismus fordern die Ergänzung für Oberon und Titania. Sie können am Schlusse nicht im Kreise der Litteraten verweilen, während Ariel sich hinaufschwingt. Solche luftigen Gäste aus einer bessern Welt können wohl für die kurze Dauer eines phantastischen Spieles hier unten erscheinen — am Schlusse entschweben sie wieder. So ist es auch mit Pandora und mit der „Wahrheit“ in der Zueignung.

Das wären die — freilich schwankenden — Umrisslinien des litterarischen Hochzeitsfestes. Mit der Einführung des gar nicht hierher gehörigen Hexen- und Teufelmotivs ist dann der ursprüngliche Plan fast bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt worden.

Dafür schuf sich nun Goethe ein neues Gefäss für seine schelmischen Intentionen. War das Hochzeitsfest durch die Versetzung auf den Brocken verdorben worden, so liess sich die Teufelssphäre, richtig benutzt, vielleicht gerade zur Verwirklichung der litterarisch-satirischen Pläne verwerten. In der That hat Goethe nach dem Verzicht auf den vollen Hochzeitsplan einen neuen grandiosen Einfall: er citiert seine Gegner vor des Satans Thron! Um diesem Plane zu folgen, nehmen wir nun von der ausgeführten Walpurgisnacht Abschied und halten uns an das unmittelbar anschliessende Schema in Paralipomenon 48:

> Nach dem Intermezz — Einsamkeit, Oede — Trompeten Stösse, Blitze, Donner von oben — Feuersäulen, Rauch Qualm. — Fels der daraus hervorragt. — Ist der Satan. —

Grosses Volck umher. — Versäumniss — Mittel durchzudringen. — Schaden. — Geschrey — Lied. —

Sie stehen im nächsten Kreise. — Man kanns für Hitze kaum aushalten. — Wer zunächst im Kreise steht. — Satans Rede pp Präsentationen. — Beleihungen.

Mitternacht. — Versincken der Erscheinung — Volckan. — Unordentliches Auseinanderströmen. — Brechen und Stürmen.

Das Intermezzo ist also vorüber, „alles ist zerstoben“, die Scene leer. Nach dem bunten Treiben herrscht tiefe Stille. Da erklingen plötzlich langgezogene, gewaltige Trompetenstösse, Blitze zucken und Donner rollen von oben, und aus der Erde schiessen riesige Feuersäulen, von Rauch und Qualm eingehüllt. Inmitten des Feuers gewahren wir etwas Riesenhaftes, Unförmliches, wie einen Fels, der daraus hervorragt. Es ist der Satan, der, umgeben von seinem Hofstaate, aus der Hölle heraufgefahren ist. Von allen Seiten strömt Volk herbei. Faust und Mephisto haben versäumt, rechtzeitig zur Stelle zu sein, so dass Mephisto ein besonderes Mittel anwenden muss, um durchzudringen. Gewiss etwas ganz Eigenartiges, da Goethe es im Schema besonders vermerkt. Sind es vielleicht die „leuchtenden Finger des Mephisto“ (Paralipomenon 34)? Er würde dann also nach beiden Seiten Flammen verspritzend — wie Plutus im Maskenfeste — hindurchdringen. Jedenfalls kommen bei diesem Durchdringen einige aus der Menge zu Schaden, es entsteht wüstes Geschrei, das von einem Chorliede der Menge übertönt wird. Das Lied besitzen wir nicht; die späteren Chorlieder während der Satansrede können uns von Ton und Art dieses einleitenden Liedes eine Vorstellung geben. Inzwischen sind Faust und Mephisto durch die Menge hindurch in den innersten Kreis gelangt und halten dort Stand trotz der furchtbaren Glut, die von dem Feuerkoloss ausströmt. Das Schema sagt nun: „Wer zunächst im Kreise steht.“ [1]) Wir werden das weiterhin selbst

[1]) Ebenso Paralipomenon 50: „nächste Umgebung Massen Gruppen.“

sehen — es sind eine Anzahl deutscher Schriftsteller. Nun öffnet der Koloss die Lippen, um mit weithin schallender Stimme die versammelten Heerscharen anzureden, die in der verrufenen Nacht sich zu seiner Huldigung eingefunden haben. Seine Rede ist „von Herzen unanständig". Hexen und Menschen und alle erschaffenen Lebewesen zerfallen ihm in die zwei grossen Gruppen der Böcke und Ziegen, die einander nicht entbehren können, und er bietet der Menge, was sie in seinem Sinne bedarf.

So haben wir den allgemeinen Untergrund aller Existenz in Walpurgisnachtsbeleuchtung.[1]) Während der von den Chorgesängen der entzückten Menge unterbrochenen Satansrede hat Mephisto, der hier in seinem Elemente ist, sein Privatspässchen mit dem jungen Mädchen, dem der Herr dort „so kurios" spricht. Und nun erfolgt etwas ganz Merkwürdiges. „Einzelne Audienzen". Der Ceremonienmeister führt die hier zu erscheinen Gewürdigten ein. Wir lernen nur Einen aus ihrer Reihe kennen, Herrn X. Er erweist dem Satan den bekannten Akt entsagungsvoller Huldigung und wird dafür mit Millionen Seelen belehnt. Wer ist nun X? Witkowski (Die Walpurgisnacht, Leipzig 1894) sieht hier das Kriechen der ehemaligen Revolutionäre vor Napoleon dargestellt. Aber einmal ist X ein Buchstabe, der auch bei Goethe — z. B. in dem zahmen Xenion „X hat sich nie des Wahren beflissen" — einen aus Gründen nicht mitzuteilenden Namen vertritt. Ferner war Napoleon um 1800 noch in seinen Anfängen, und es ist mir nicht bekannt, dass Deutsche von Bedeutung — um solche müsste es sich doch handeln — ihm damals

---

[1]) Zu Satans:

Seid reinlich bei Tage
Und säuisch bey Nacht

vgl. Bürger, Die beiden Liebenden:

Die Wollust ist sie in der Nacht,
Die holde Sittsamkeit bei Tage.

schon in übertriebener Weise gehuldigt hätten. Es wäre auch schwer zu verstehen, weshalb der nach Witkowski hier dargestellte typische Schmeichler den Gegenstand seiner Huldigung im selben Atemzuge einen Tyrannen nennt. Und wie sollte Goethe bei seinen bekannten Anschauungen über Napoleon ihn als Satan darstellen und ihm Unflätereien in den Mund legen?

Witkowski hat mit seiner Vermutung in eine viel zu hohe Sphäre gegriffen. X ist nur ein kleiner Litterat, nämlich Johann Friedrich Reichardt. In den ihm gewidmeten 61 Xenien ist er immer wieder in vier Qualitäten aufgefasst und verspottet: als Freiheitsapostel, Demokrat, Tyrannenhasser und Schmeichler. Als Freiheitsapostel erscheint er in den folgenden Xenien (die Nummern nach Erich Schmidts Ausgabe):

27. Haltet ihr denn den Deutschen so dumm, ihr Freiheitsapostel?
Jeglicher sieht: euch ists nur um die Herrschaft zu thun.

32. Heilige Freiheit! Erhabener Trieb der Menschen zum Bessern!
Wahrlich, du konntest dich nicht schlechter mit Priestern versehn.

37. Freiheits Priester! Ihr habt die Göttin niemals gesehen;
Denn mit knirschendem Zahn zeigt sich die Göttliche nicht.

678. Freiheit ist ein herrlicher Schmuck, der schönste von allen,
Und doch steht er, wir sehn's, wahrlich nicht jeglichem an.

Als Demokrat:

24. Aristokratische Hunde sie knurren auf Bettler, ein ächter
Demokratischer Spitz klafft nach dem seidenen Strumpf.

25. Aristokraten mögen noch gehn, ihr Stolz ist doch höflich,
Aber du löbliches Volk bist so voll Hochmuth und grob.

45. Bald ist die Menge gesättigt von demokratischem Futter,
Und ich wette, du steckst irgend ein anderes auf.

679. Ha! nun haben wir euch Aristokraten! es soll euch
Uebel ergehen, es liest euch nun halb Deutschland nicht mehr.

Als Tyrannenhasser:

712. Einen Tyrannen zu hassen vermögen auch knechtische Seelen,
Nur wer die Tyrannei hasset, ist edel und gross.

Als Schmeichler.

29. Was in Frankreich vorbei ist, das spielen Deutsche noch immer,
Denn der stolzeste Mann schmeichelt dem Pöbel und kriecht.

31. Schmeichelt der Menge nur immer! Der Paroxismus verschwindet,
Und sie lacht euch zuletzt, wie nun wir einzelnen aus.

53. Ist das Knie nur geschmeidig, so darf die Zunge schon lästern,
Was darf der nicht begehn, der sich zu kriechen nicht schämt!

54. Was du mit Beissen verdorben, das bringst du mit Schmeicheln ins Gleiche,
Recht so! auf hündische Art zahlst du die hündische Schuld.

108. Aber jetzt kömmt ein böses Insekt, aus dem giftigen Frankreich.
Schmeichelnd naht es, ihr habt, flieht ihr nicht eilig, den Stich.

706. Mögt ihr die schlechten Regenten mit strengen Worten verfolgen,
Aber schmeichelt doch auch schlechten Autoren nicht mehr.

Der Freiheitsapostel, Demokrat und Tyrannenhasser sind an sich noch nicht für Reichardt allein kennzeichnend, das würde z. B. auch für Forster gelten; aber die ungewöhnliche Verbindung dieser Eigenschaften mit der des Schmeichlers ist ganz individuell und findet sich sonst bei Keinem der in den Xenien Verspotteten. Diese vier besonderen Merkmale, die zusammen Reichardts Steckbrief im Goethe-Schillerkreise ausmachen, sind nun kunstvoll hineinkomprimiert in die Huldigung des Herrn X:

und kann ich wie ich bat
Mich unumschränkt in diesem Reiche schauen
So küss ich, bin ich gleich von Haus aus Demokrat,
Dir doch, Tyrann, voll Dankbarkeit die Klauen.

Da haben wir also auf dem engsten Raume den Freiheitsapostel, Demokraten, Tyrannenhasser und Schmeichler. Bei harmlosem Lesen wirken die Verse durch die harte Aneinanderfügung der verschiedenen Motive ein wenig befremdend; begreift man nun ihre Entstehung, so zeigt sich die grosse Kunst — allerdings auch Künst-

lichkeit — ihrer Komposition. Ausser der Beleihung mit Millionen Seelen erhält Reichardt aus des Satans Munde die Zusicherung, dass es ihm auch in Zukunft nie an Schmeichelphrasen fehlen solle. Weshalb er gerade so sein Wesen darzustellen gewürdigt wird, ist leicht zu verstehen. Der Kuss auf des Satans posteriora war durch die Ueberlieferung gegeben; er fand sich in verschiedenen von Goethe für die Walpurgisnacht benutzten Werken und Kupferstichen, z. B. in Erasmus Franciscis neu poliertem Geschicht-, Kunst- und Sittenspiegel (S. 125) und in dem Titelbilde von Praetorius' Blockes-Berges-Verrichtung. Die Gruppe nun, wie Reichardt ein Aeusserstes an Selbsterniedrigung leistet, findet sich schon ein wenig vorgebildet in dem Xenion:

Ist das Knie nur geschmeidig, so darf die Zunge schon lästern.
Was darf der nicht begehn, der sich zu kriechen nicht schämt.

Reichardt hatte bekanntlich die Invektiven der Xenien mit schweren Injurien gegen Schiller erwidert und Goethe erreichte nur durch geschicktes Retardieren, dass eine von Schiller in der ersten Hitze zu Papier gebrachte Entgegnung ungedruckt blieb. So erklärt es sich, dass Reichardt hier wieder allen voran erscheint.

Damit haben wir nun also Sinn und Bedeutung der Satansscene überhaupt, der „Präsentationen und Beleihungen". Die Satansscene ist ein Gefäss litterarischer Satire.

Goethe wollte natürlich nicht bloss um des einen Reichardt willen den Satan aus der Hölle heraufbemühen, und es heisst ja auch „Präsentationen" im Plural. Wer war also weiter gewürdigt, hier zu erscheinen? Einen Namen darf man wohl unbedenklich sogleich nennen: Nicolai durfte hier nicht fehlen. Er ist die einzige litterarische Figur in der ausgeführten Walpurgisnacht ausserhalb des Intermezzos, und überhaupt der Einzige unter allen litterarischen Masken, der als freie, dramatische, unter dem Hexentreiben sich bewegende Figur erscheint. Das kann nach der Anlage des Ganzen

nicht von vornherein beabsichtigt gewesen sein. Die Wirklichkeit des Walpurgisnachtstreibens wird durch die Einführung eines in Berlin wohnhaften Mannes empfindlich beeinträchtigt. Solch ein Verzicht auf das Höchste kommt bei Goethe immer erst im Wege schliesslicher Resignation zu stande. Nicolai sollte vielmehr hier vor des Satans Thron seine Methode zur Beseitigung von Phantasmen explicieren, und es ist behaglich, sich die komische Wirkung auszumalen, wenn er dem Teufel ins Angesicht seine Aufklärungsbestrebungen gerühmt hätte. Aus seinem Proteste gegen Geistesdespotismus hören wir noch jetzt das Despotenmotiv heraus, auf das die ganze Satansscene gestellt war. Die anderen Präsentierten huldigen dem Despoten, der freie Aufklärer verweigert die Huldigung. Die zwei Verse:

> Den Geistesdespotismus leid ich nicht
> Mein Geist kann ihn nicht exercieren

stellen den Keim und die erste Formulierung von Nicolais Erscheinen vor dem Satan vor. Sie finden sich völlig isoliert überliefert (Paralipomenon 54), gerade wie die beiden unten folgenden Verse, die ebenfalls den ersten Ansatz zu einer anderen Satanshuldigung enthalten. In der jetzigen Umgebung ist der Protest gegen Geistesdespotismus nicht einmal recht motiviert; Nicolai macht den Geistern ja nur zum Vorwurf, dass sie unbekümmert um alle Aufklärung existieren und tanzen. An dieser Inkongruenz verrät sich noch jetzt die nachträgliche Verpflanzung des Proktophantasmisten. Auch das Vorstellungsbild in Tiecks Vision: Das jüngste Gericht (Poetisches Journal, Jena 1800, S. 234 f.), woraus Goethe die Anregung für den Proktophantasmisten erhielt, weist hierher. In der Satansscene hätte er dem Satan ins Angesicht dessen Existenz geleugnet und die Huldigung verweigert. Ob er am Ende gar, da doch einmal des Satans Hinterteil zum poetischen Objekt geworden war, dem Satan seine Blutegelmethode angepriesen hätte als bestes Mittel, sich im Sinne der Auf-

klärung von seiner eigenen Unwirklichkeit zu überzeugen, das mag dahingestellt bleiben.

Nun naht sich dem Throne ein neuer Gast. Von ihm heisst es (Paralipomenon 41 und 62):

> Ein Mensch, der von sich spricht und schreibt,
> Wie einst ein Biograph von ihm geschrieben hätte.
>
> Er heisst sogar der Grosse
> Und doch ist ein Gedicht nur unvernünftgre Prose.

Der Unglückliche verteidigt sich (Paralipomenon 39):

> Ich wäre nicht so arm an Witz
> Wär ich nur nicht so arm an Reimen.

Es ist Klopstock, der in seiner 1798 erschienenen neuen Oden-Ausgabe von sich sagt:

> Die Erhebung der Sprache,
> Ihr gewählterer Schall,
> Bewegterer edlerer Gang
> Darstellung, die innerste Kraft der Dichtkunst . . . .
> Haben mein Maal errichtet. Nun steht es da
> Und spottet der Zeit, und spottet
> Ewig gewähnter Maale,
> Welche schon jetzt dem Auge, das sieht, Trümmern sind.

Er spricht und schreibt von sich „wie einst ein Biograph von ihm geschrieben hätte". Dass mit der Bezeichnung als unvernünftigre Prose den Oden Klopstocks aus den neunziger Jahren kein Unrecht geschieht, wird der zugeben, der sie ernstlich zu lesen versucht hat. Der Hinweis auf die Armut an Reimen würde allein schon hinreichen, den Unbekannten für Klopstock zu erklären. Vortrefflich ist die drollige Erwiderung des Angegriffenen, der unter der Form der Verteidigung die Beschuldigungen bestätigt! Ein strenges, aber nicht unverdientes Gericht ergeht hier aus des Satans Munde über den seit langem ohnmächtig abseits grollenden Gegner Goethes.

Aus der Selbsterniedrigung und Huldigung eines Un-

bekannten vor dem Throne des Satans besitzen wir zwei Verse:

Ein Tritt von seinem Fusse
Aufs Haupt ist meine Krone.

Man könnte an Böttiger denken, dessen kriechend dienstfertiger Art diese Darstellung wohl entsprechen würde. In der Ehrenpforte lässt Wilhelm Schlegel ihn sagen: „Wem ich mich einmal widme, der kann auf meine Devotion zählen.“ So möchte ich ihn denn auch im Servibilis vermuten, den es dilettiert, den Vorhang aufzuziehen. Er befasste sich dilettantisch viel mit dem Theaterwesen, schrieb ausser Abhandlungen über die antiken Theaterverhältnisse auch ein Buch über Iffland als Schauspieler, das Goethe missfiel (an Schiller, 14. November 1796), recensierte im Journal des Luxus und der Moden die Weimarer Aufführungen und stand als eifriger Theaterfreund mit vielen Theaterleitern und Schauspielern in persönlichem und brieflichem Verkehr. Vielleicht war Servibilis ursprünglich sein Maskenname bei der Satanshuldigung, wie ja Reichardt statt des X einen Maskennamen bekommen hätte und Nicolai und Campe solche wirklich führen. Zwingend sind diese Vermutungen natürlich nicht.

Nachdem er seinen Fusstritt vom Satan empfangen und sich dieser Huld dankbar berühmt hat, zieht sich unser servibler Freund — mag es nun Böttiger sein oder ein anderer — in den Kreis der Umstehenden zurück und es treten zwei neue Huldigende vor. Den ersten begrüsst der Satan aufs freundlichste.

Der liebe Sänger
Von Hameln auch mein alter Freund
Der Vielbeliebte Rattenfänger.
Wie geht

Rattenfänger von Hameln.

recht wohl zu dienen
Ich bin ein wohl genährter Mann
Patron von zwölf Philantropinen
Daneben
Schreibe eine Kinder Bibliothek.

(Satan? Mephisto?)
Wegen Papierner Flügel bekannt
Sieht euch auch hier ein jeder an
Ein paar Löcher sind hinein gebrannt
Das haben die verfluchten Xenien gethan.

Mus(aget).
Ich folge
Als Musen anzuführen.

Die Verse stellen einen ersten noch unvollkommenen Entwurf für das Erscheinen von Campe und Hennings vor dem Satan vor. Die Schlussworte des Musageten erweiterte Goethe nach dem Verzicht auf die Satansscene zu einem Intermezzoepigramm.

Der Satan oder Mephisto hat die „verfluchten Xenien“ erwähnt. Sie sind nicht weit.

Als Insekten sind wir da
Mit kleinen scharfen Scheeren,
Satan, unsern Herrn Papa
Nach Würden zu verehren.

Die Verse stehen jetzt freilich im Intermezzo, aber dort sind sie (oder ihr Motiv) wie die Verse des Musageten erst nach der Aufgabe des grossen Satansplanes untergebracht worden. Sie enthalten das Motiv unserer Huldigungsscene, auf die auch schon das Wort „Satan“ hinweist. Vom Satan ist weder in der eigentlichen Walpurgisnacht, noch im Intermezzo die Rede, nur von Teufeln. Von den Versen, die für diese Verehrung des Satans durch die Xenien bestimmt waren, besitzen wir ein kleines Bruchstück. Paralipomenon 35:

Ihr Leben ist ein bloser Zeitvertreib
Zwey lange Beine, keinen Leib.

Es handelt sich hier nicht um den Irrwisch, wie die Weimarer Ausgabe annimmt, sondern um die Xenien; denn es folgte gleich darauf „Sie kiken“ (thüringisch = stechen). Die zwei langen Beine sind dann der Hexameter und der Pentameter, einen weiteren Leib haben die dünnen Geschöpfe nicht. Dazu stimmt auch die verwandte Kennzeichnung in Xenion 464:

Gefiedert wie ihr, dünnleib und luftig
Seele mehr als Gebein, wischt ihr als Schatten hindurch.

Entscheidend für diese Auffassung sind die weiter sich anschliessenden Worte, die sich nachträglich noch haben lesen lassen:

Der Unfug den sie jetzt
in Deutschland angerichtet.

Also unzweifelhaft die Xenien, und das ganze Paralipomenon fügt sich ohne weiteres in die Huldigung der Xenien ein. Um hier überhaupt erscheinen zu können, mussten sie eine sinnliche Gestalt annehmen — sie nahen sich also dem Throne als Insekten von bühnengerechter Grösse wie die Wespen des Aristophanes. Sie haben auch Flügel, wenn auch nur kleine. Paralipomenon 37:

Und selbst die allerkürzten Flügel
Sind doch ein herrliches Organ.

Satan hätte ihnen natürlich seinen väterlichen Segen erteilt und sie mit einer besonders auszeichnenden Beleihung bedacht.

Von unten her versucht jemand auf allen Vieren kriechend zum Gipfel zu gelangen, auf dem der Satan die Huldigungen entgegennimmt. Paralipomenon 36:

Vier Beine lieb ich mir zu sichrem Stand und Lauf
Er klettert stets und kommt doch nicht hinauf.

Hier malt sich nicht nur das fruchtlose Mühen eines gering Begabten, sondern auch ganz sinnlich sein Emporklettern auf allen Vieren, denn dieser komische Zug der körperlichen Erniedrigung vor dem Satan geht durch die Huldigungen hindurch: Reichardts Kuss auf die posteriora des Satans und der Fusstritt, den ein Unbekannter beglückt als die schönste Krone von ihm entgegennimmt. Von den im Schema angedeuteten Beleihungen kennen wir nur zwei: Eben diesen Fusstritt und die Millionen Seelen, mit denen Reichardt als getreuer Vasall bedacht wird.

Wieder ein neuer Gast, zu dessen Benennung die

gegebenen Merkmale nicht hinreichen, präsentiert sich in Paralipomenon 42:

> Nur Hunger schärft den Geist der subalternen Wesen.
> Ein sattes Thier ist grässlich dumm.
>
> Und mein Verdienst worauf ich stolz bin
> Ich schlepp es nicht am Hintern hinten nach.

Und ebensowenig lässt sich über die lärmenden Gesellen des Paralipomenon 44 nähere Auskunft geben:

> Musick nur her und wärs ein Dudelsack
> Wir haben wie manche edle Gesellen
> Viel Appetit und wenig Geschmack.

Gästen von dieser Qualität widmet dann der Satan oder Mephisto die summarische Kritik (Paralipomenon 43):

> Was an dem Lumpenpack mich noch am meisten freut
> Ist dass es wechselsweis von Herzen sich verachtet.

Die Motive dieser beiden Satansscenenparalipomena hat Goethe in den zwanziger Jahren zu ein paar in die Faustausgabe von 1828 nachträglich eingefügten Intermezzoversen zusammengefasst:

> Das hasst sich schwer das Lumpenpack
> Und gäb sich gern das Restchen;
> Es eint sie hier der Dudelsack
> Wie Orpheus Leier die Bestjen.

Der hier unternommene Versuch, das Bild der Satansscene wiederaufzubauen, findet ja seine Schranken an dem skizzen- und trümmerhaften Zustande des vorhandenen Materials, und es ist ganz möglich, dass ich eine oder die andere dieser Linien verzeichnet habe. Aber wir sehen doch, was Goethe gewollt hat. Der Einfall, die Gegner vor Satans Thron durch den Ceremonienmeister einführen zu lassen, damit sie dort huldigend ihr Wesen darstellen, die Beleihungen, die infernalische Kritik, die der Satan und wohl auch Mephisto an den Unglücklichen üben — das alles ist von überwältigender komischer Kraft. Goethe tritt hier als ein völlig Ebenbürtiger an Aristophanes' Seite. Ihm

schwebte ein komisches Inferno vor, ein ungeheures satirisches Nachtstück, fratzenhaft und grossartig, dem Uebermute des Momentes dienend und doch ein dauerndes Kunstwerk. Ein solches wundersames Gebilde hätte sich der Faustdichtung wohl eingefügt, die nach ihrer Eigenart alles gross Angelegte in sich aufzulösen vermag. Die Möglichkeit solcher litterarisch-satirischer Exkurse im Faustdrama ist schon zu einer Zeit empfunden worden, wo von diesen Dingen noch keine Rede war. Nicolai an Zimmermann 15. April 1775: „Man droht von Frankfurt aus mit mehrern, unter andern, dass Goethe mich in seinem Doktor Faust wie ich leibte und lebte aufstellen wollte.“ —

Schon mehrfach war von Verschiebungen die Rede, die bei der Redaktion der Walpurgisnacht stattgefunden haben. Es sind Bestandteile der aufgegebenen Satansscene sowohl in der eigentlichen Walpurgisnacht untergebracht worden (Nicolai; der Hexenchor Vers 3956 ff.) als im Intermezzo (Musaget; Xenien). Nun enthält die Walpurgisnacht noch weitere verdächtige Elemente, vor allem die Gruppe der alten Herren (General, Minister, Parvenu, Autor), die deutlich einen ganz fremdartigen Einschub vorstellt. Man gewöhnt sich im Faustdrama durch die lange Vertrautheit an manches Seltsame, aber hier stutzt man immer wieder. Die Verse tragen aber auch nicht die Kennzeichen der Satansscene, denn die dahin gehörigen Entwürfe erkennt man daran, dass sie aus der Selbstpräsentation (eventuell wie bei Campe aus der Begrüssung durch den Satan) oder der Kritik, die an den Gästen geübt wird, oder aus beiden Elementen bestehen. Wir haben Präsentation und Kritik in Paralipomenon 41, 62, 39 (Klopstock), Paralipomenon 50 (Reichardt), Paralipomenon 42 (Unbekannter) Vers 4303—4306, Paralipomenon 35 und 37 (Xenien). Nur Selbstpräsentation in Paralipomenon 40 (Hennings), Paralipomenon 44 (Unbekannte) und in dem Fusstrittparalipomenon (Böttiger?). Nur Kritik in Paralipomenon 36 (Unbekannter) und Paralipomenon 43 (Unbekannte). Be-

grüssung und Selbstpräsentation in Paralipomenon 40 (Campe). Von diesem Schema weichen die alten Herren deutlich ab. Eher könnten sie dem ursprünglichen Hochzeitsplan angehören, wo ja das Geistesleben des verflossenen halben Jahrhunderts in Individuen und Typen sich darstellen sollte. Wie die Gestalten des Hochzeitsfestes präsentiert sich ein jeder der alten Herren in einem Vierzeiler, nur dass die Verse vier oder fünf Hebungen haben, während die Intermezzoverse durchgängig aus vier Hebungen bestehen. Aber das könnte durch leichte Aenderungen zur Anpassung an die jetzige Umgebung bewirkt sein.

Ein weiterer seltsamer Bestandteil der eigentlichen Walpurgisnacht sind die Stimmen aus der Tiefe mit ihren im einzelnen schwer verständlichen Beziehungen auf das deutsche Geistesleben. Sie streben alle nach dem Gipfel, wo nach Paralipomenon 50 (Gipfel, Nacht, Feuer Koloss) der Satan thront. Vers 3987: Wir möchten gerne mit in die Höh. 3998: Und kann den Gipfel nicht erreichen. 4003: Ich tripple nach so lange Zeit; wie sind die andern schon so weit. Sie waren bestimmt, die Verbindung zwischen der eigentlichen Walpurgisnacht und der Satansscene herzustellen. Demselben Zweck dient auch:

Vers 4012: Und wenn wir um den Gipfel ziehn
Vers 3959: Herr Urian sitzt oben auf

und Fausts Worte:

Doch droben möcht ich lieber sein!
Schon seh ich Gluth und Wirbelrauch.
Dort strömt die Menge zu dem Bösen;
Da muss sich manches Räthsel lösen.

Dieser Drang zum Gipfel, der durch die ganze Walpurgisnacht hindurch geht, nur dass Mephisto retardierend für sich und für Faust abseits Ergötzung sucht, deutet auf einen unmittelbaren Anschluss der Satansscene an die eigentliche Walpurgisnacht. Alle diese Stellen werden in ihrer Wirkung vollkommen zerstört, wenn zwischen sie und die Satansscene sich das Inter-

mezzo einschiebt. Die Konzeption der Satansscene ist aber nicht etwa älter, als der vom Dezember 1797 stammende Plan, Oberons Hochzeit in das Faustdrama aufzunehmen. Die Satansscene ist, wie gleich gezeigt werden soll, nach dem August 1799 entstanden. Obwohl also Paralipomenon 48 in seinen Anfangsworten „Nach dem Intermezz Einsamkeit Oede“ den beinahe hoffnungslosen Versuch macht, Intermezzo und Satansscene zu verbinden und zwei verschiedenartige satirische Darstellungen des deutschen Geisteslebens aufeinander folgen zu lassen, so scheint Goethe doch während der Ausbildung der Walpurgisnacht wieder vom Intermezzo abgesehen und auf den unmittelbaren Anschluss der Satansscene hingearbeitet zu haben. Leider kam es dazu nicht. Man sieht hier deutlich, wie das Intermezzo als ein fremdartiger Keil in den gewaltigen Walpurgisnachtsplan eindringend ihn zerstört und seine natürliche Ausbildung verhindert hat. —

Die Satansscene ist noch nach einer andern Richtung merkwürdig und bedeutend, nämlich für die Frage nach der Stellung Mephistos in der Geisterwelt.

Im Urfaust ist Mephisto ein Swedenborgscher spiritus und Sendling des Swedenborgschen Erdgeistes. Im Fragment bezeugt die neugedichtete Scene Wald und Höhle in den Worten: „Du gabst . . . mir den Gefährten,“ dass Goethe an dem Zusammenhange Mephistos mit dem Erdgeist festhält. Wenn die Hexe Mephisto den Junker Satan nennt, so ist das nur eine bedeutungslose Höflichkeitsphrase. Aber bei der Wiederaufnahme des Faust in den neunziger Jahren lässt Goethe den alten Plan fallen. Im Prolog verhandelt Mephisto selbständig mit dem Herrn, und der Irrwisch sagt jetzt zu ihm: „Ich merk es wohl, ihr seid der Herr vom Haus.“ An die Stelle des Erdgeists tritt Gott. Wenn früher der Erdgeist angeredet wurde: „Du gabst mir den Gefährten,“ so sagt jetzt der Herr: „Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu.“ Dieser veränderte Plan — Mephisto kommt mit Zulassung des Herrn und steht im übrigen

allein in der Geisterwelt, er ist der Teufel — lag also den Fortführungsversuchen zu Ende der neunziger Jahre zu Grunde. Da nahm Goethe Ende Juli 1799 Miltons verlorenes Paradies „zufällig in die Hand", wie er an Schiller schreibt. Das Werk fesselte ihn, er berichtet in den Briefen an Schiller vom 31. Juli und 3. August ausführlich über den erhaltenen Eindruck. Am 10. August entlieh er aus der Herzoglichen Bibliothek noch Zachariäs Uebersetzung des verlorenen Paradieses. Die Lektüre dieser Dichtung traf den Dichter in schwerer Unschlüssigkeit, wie die Einführung Mephistos zu bewirken sei und welche Stellung in der Geisterwelt er ihm anweisen sollte. Diese Schwierigkeit hatte die grosse Lücke des Fragments verursacht, und als er nun in den neunziger Jahren ernstlich an die Ausfüllung der Lücke geht, hören wir fortwährend seine Klagen über den barbarischen, widerstrebenden Stoff. In Miltons Dichtung fand er nun eine völlig durchgeführte und mit einer Fülle von anschaulichen Einzelzügen ausgestattete Hierarchie des Bösen. Er beschloss, diese Vorstellungen in das Faustdrama einzuführen und schuf die Satansscene. Dass hierbei wirklich eine Anlehnung an Milton vorliegt, zeigen die folgenden Parallelen. Schema der Satansscene:

> Trompeten Stösse . . . Feuersäulen Rauch Qualm. Fels der daraus hervorragt. Ist der Satan. . . . Man kanns für Hitze kaum aushalten.

Milton, erster Gesang, Satans Heerlager (Zachariäs Uebersetzung):

> Auf der Obern Befehl ward nun beim Schall der Trompeten
> Unter stolzen Gebräuchen von fliegender Herolde Lippen
> Durch das sämmtliche Heer ein grosser Reichstag verkündigt . . .
> Nahe dabei erhub sich ein Berg; sein grässlicher Gipfel
> Strömte Feuer und wallenden Rauch . . .
> Er (Satan) stand jetzt
> Einem Thurm gleich und ragete stolz an Muth und Betragen
> Ueber die Andern hervor.
> . . . . wobei das brennende Clima
> Rund um mit Feuer umwölbt, mit heftger Gewalt auf ihn zuschlug.
> Aber doch hielt er es aus.

Das Idol in der Hochgerichtserscheinung zeigt sich „auf glühendem Boden“. Milton, erster Gesang:

So ging er (Satan)
Schwer gestützet darauf, um über den glühenden Boden
Seine wankenden Schritte zu leiten.

In der eigentlichen Walpurgisnacht erinnert die Erleuchtung des Bergpalastes durch Mammon an Milton, wo Mammon die Zellen des Palastes, den er dem Satan baut, unterwärts mit Adern von flüssigem Feuer durchkreuzt.

Dieser Quell aus dem verlorenen Paradiese befruchtet nun nicht etwa nur die Walpurgisnacht, sondern verbreitet sich gleich weiter in den Faustgefilden. Der Feuerwagen, den Faust im Augenblicke heranschweben sieht, wo er die Giftschale an den Mund setzen will, findet sich in Miltons drittem, sechstem und siebentem Gesange nach Ezechiel geschildert. Am Schluss des Prologs im Himmel heisst es: „Der Himmel schliesst sich.“ Bei Milton:

Die ewigdaurenden Pforten
Schloss der Himmel weit auf; in ihren güldenen Angeln
Klang ein harmonischer Schall. (Vgl. aber auch Ilias 5, 749.)

Vielleicht gehört auch hierher, was Valentin von der Schande sagt. Milton, zweiter Gesang; die Sünde selbst spricht:

Dir gleich
An Gestalt und schimmerndem Ansehn, von blendender Schönheit
Sprang ich aus deinem Haupt als eine gewaffnete Göttin.
Kaltes Entsetzen ergriff die Heere der Himmlischen; alle
Fuhren im Anfang erschrocken zurück, und nannten mich Sünde.
Ich schien allen ein fürchterlich Zeichen; doch als wir vertrauter
Mit einander geworden, gefiel ich, und die, so am meisten
Mir entgegen gewesen, gewann ich mit siegender Anmuth.

Der Gedanke ist ja bei Goethe etwas anders gewendet. Der Miltonsche Gegensatz des Furchtbaren und Angenehmen ist bei ihm durch den des Geheimen und

Oeffentlichen ersetzt, aber die Formulierung: „Wenn erst die Schande wird gebohren“ beruht doch wohl auf Miltons Anschauungen, und es liegt also zunächst ein ganz sinnlich gemeintes Bild zu Grunde.

Zweifelhaft ist auch, ob „die Frucht, die fault eh' man sie bricht“ auf Miltons Erzählung von solchen Früchten im zehnten Buch beruht.

Endlich fasste Goethe den Plan, Miltons Anschauungen auch für den Abschluss des Faustdramas fruchtbar zu machen. Bei Milton muss man auf dem Wege von der Erde zur Hölle das Chaos passieren. Goethe plant einen Epilog im Chaos auf dem Wege zur Hölle (Paralipomenon 1), in dem Faust unmittelbar vor der anscheinend sicheren Verdammnis doch noch gerettet werden soll, und führt in Vorbereitung dieses Epilogs die Anschauung vom Chaos in das Faustdrama ein. Auf Grund der Selbstschilderung Mephistos:

> Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war u. s. w.

nennt Faust den Mephisto: des Chaos wunderlicher Sohn.

Die Menge der Stellen, an denen die Einwirkung des verlorenen Paradieses[1]) nachweisbar ist, zeugt von dem Eifer, mit dem Goethe diese Anschauungen verwertete, auf Grund deren er die Geisterwelt des Faustdramas konsequent neu durchbilden wollte. Für alle diese Stellen ergiebt sich also die Datierung: Nach dem August 1799.

Schliesslich blieb die Satansscene unausgeführt und es ergab sich auf dem Wege der Resignation, dass keiner der verschiedenen Pläne für die Ausgestaltung des Uebernatürlichen im Faustdrama völlig durchgeführt ist, alle aber ihre Spur darin zurückgelassen haben. —

Wir kehren zur Satansscene zurück, in der also Mephisto in Gegenwart seines Oberen, des Satans, er-

---

[1]) Die übrigen Quellen der Walpurgisnacht haben Erich Schmidt in der Weimarer Ausgabe und Witkowski (Die Walpurgisnacht in Goethes Faust. Leipzig 1894) dargelegt.

scheint. Von einer Ausbeutung dieser merkwürdigen Gruppierung ist im Schema nichts zu finden. Wäre aber die Scene zur Ausführung gediehen, so hätte doch wohl der Satan von Mephistos Anwesenheit Notiz genommen. Für einen Minister ist es immer demütigend, wenn der Herrscher auf der Audienz ihn nicht anspricht. Auch bei den Präsentationen und Beleihungen wäre Mephisto kaum ein stummer Zuschauer geblieben, wie er ja auch vorher während der Rede des Satans seinen infernalischen Spass mit dem jungen Mädchen produciert.

Um Mitternacht versinkt der ganze Höllenspuk. Das Schema sagt: „Versinken der Erscheinung. Volckan.“ Das ist ein ungeheures Schlussbild. Die Erde thut sich auf, der Satan mit seinem ganzen Hofstaat sinkt hinab zur Hölle und aus der Oeffnung schiesst die Höllenglut als Feuersäule heraus — der Berggipfel erscheint als Vulkan. So schliesst das wundersame, phantastische Nachtbild mit einem letzten riesenhaften Beleuchtungsstück. Die hier nicht zur Ausführung gelangte Intention, in der verrufenen Nacht eine Erdrevolution zur Darstellung zu bringen, ist dann ein Vierteljahrhundert später in der klassischen Walpurgisnacht wieder aufgelebt. Was nicht als zum Hofstaat des Satans gehörig der Abgrund verschlungen hat, strömt in tollem Gewirr auseinander. Wir haben davon die Verse des Hexenchors im Paralipomenon 50:

> Und wie wir nun nach Hause ziehn
> Die Saat ist gelb, die Stoppel grün,
> Zum Schlusse nimmts kein Mensch genau
> Es speyt die Hexe es sch . . . . die Sau.

Da die Verse hier schliesslich unverwendet blieben, so nahm Goethe sie in veränderter Form als Chor der zum Brocken strömenden Hexen in die eigentliche Walpurgisnacht auf, und beseitigte bei dieser Gelegenheit auch den kleinen Flüchtigkeitsfehler, durch den

Saat und Stoppel ihre Farben vertauscht hatten. Es heisst also jetzt vielmehr:

> Die Hexen zu dem Brocken ziehn,
> Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün. —

Damit ist die Satansscene zu Ende — wohl die gewaltigste litterarisch-satirische Vision, die je in einem Poetengehirne aufgetaucht ist — und es handelt sich nun für den Dichter darum, den Rückweg zum Faustdrama zu finden. Der Satan ist zur Hölle niedergefahren, die Hexen haben sich zerstreut, Faust und Mephisto sind in der öden Nacht bei trübem Mondschein allein zurückgeblieben. Das Gespräch knüpft an das letzte der seltsamen Bilder an, die hier vorübergezogen sind, an das Auseinanderströmen der Hexen. Faust meint, der Mensch sei durch die ewige Weisheit geschaffen, die Hexen dagegen eine Ausgeburt des Zufalls. Den Widerwillen Fausts gegen das Treiben der nordischen Hexen macht sich Mephisto sogleich zu Nutze, der ihn hierher geführt hat, um ihn von Gretchen zu entfernen, die inzwischen in Not und Schande verfällt, ohne dass Faust davon weiss. Er schlägt Faust vor nach dem Süden zu gehen, wo man dann allerdings bei Pfaffen und Skorpionen wohne. So wird Faust zu spät Gretchens Schicksal erfahren und dann unsühnbarer Schuld und endloser Verzweiflung verfallen sein. Faust schlägt bereitwillig ein, Veränderung ist ihm schon alles, wie er auch später am Schlusse des zweiten Teils sagt:

> Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
> Er, unbefriedigt jeden Augenblick.

Mephisto geht also, die Nachtmahren zu zäumen, die sie Beide nach dem Süden tragen sollen und lässt Faust allein. Wir lassen nun das Schema sprechen.

M.

Will einige Nacht Mahre zaumen und Fausten eine Falle legen, gelingts, so hohlt er ihn.

Faust (allein).
Schmeichel Gesang.

F.
Wer ist in der Nähe, dem das gelten kan.
Fortgesetzter Schmeichelgesang.

Meph.
Deutet hin auf Faust.

Fausts
Unwille.

Meph.
Keck verräth sich.

Faust.
Er solls wo anders anwenden.

Was Mephisto mit seinem seltsamen Versuch erstrebt, steht mit klaren Worten da: Er will Faust eine Falle legen, gelingts, so holt er ihn und das Spiel ist aus. Der Vertrag enthielt vier Bedingungen, unter denen Fausts Seele Mephisto verfallen sein sollte. Davon lautet eine:

Kannst du mich schmeichelnd je belügen
Dass ich mir selbst gefallen mag

In merkwürdig wörtlicher, beinahe pedantischer Auslegung schliesst sich Mephistos Bethörungsversuch dieser Bedingung an. Der Versuch misslingt, Mephisto, der einsieht, dass so leichten Kaufs die verpfändete Seele nicht zu gewinnen ist, deckt seine Karten auf — „Mephisto keck verräth sich“ — der Zwischenfall ist erledigt und der Ritt nach dem Süden geht vor sich. Der Entwurf sagt:

Pferde — sie reiten — Schnelligkeit — Falsche Richtung — Zug nach Osten — Hochgerichtserscheinung.

Die Schnelligkeit des Ritts hätte Goethe in Worten anschaulich zur Darstellung gebracht, wir hätten die kahlen Bäume an den beiden seltsamen nächtlichen Reitern vorüberfliegen sehen. Nun aber, in welchem Verhältnis steht dieses Bild — Faust und Mephisto auf den Nachtmahren dahin sausend — zu der schon im Urfaust vorhandenen Scene: Nacht, offen Feld. Faust, Mephistopheles auf schwarzen Pferden daher brausend? Das Bild ist dort und hier viel zu ähnlich, als dass beide Scenen

nebeneinander hätten bestehen können, und wir haben hier vielmehr einen Versuch Goethes, das wirkungsvolle Bild aus seiner Vereinzelung in den Zusammenhang des Ganzen einzufügen. Die um den Rabenstein webenden, die Weihen für Gretchens Hinrichtung begehenden Hexen müssen nach unserem Plane der Hochgerichtserscheinung wegen fortfallen, und so war die Gruppe der beiden nächtlichen Reiter zu anderweitiger Verwendung frei. Die schwarze Farbe der Pferde in der Urfaustscene hat hier die Erfindung mit den aufgezäumten Nachtmahren veranlasst, wobei eine Umbildung der Ueberlieferung stattfindet, nach der die Nachtmahren vielmehr auf den Menschen reiten. Der Ritt führt in falscher, von Mephisto nicht beabsichtigter Richtung nach Osten — die Hochgerichtserscheinung zieht die Nachtmahren an, und gegen diesen Drang des Gespenstischen zum Gespenstischen ist auch Mephisto machtlos. Es ist die Erscheinung eines Hochgerichts und die Gretchen gleichende Delinquentin ein Idol, aber das Ganze erscheint in voller dramatischer Wirklichkeit, und das Gespenstische, Unwirkliche dieser Vision hätte nur zwischendurch geleuchtet, wie es in der Helena so wunderbar geleistet ist. „Jedem kommt sie wie sein Liebchen vor" heisst es in der ausgeführten Walpurgisnacht, wo die ursprünglich so gewaltig in Glut und Grausen intendierte Scene als kurze Vision Fausts schliesslich ein notdürftiges Unterkommen gefunden hat. Jedem wie sein Liebchen, und also Faust wie Gretchen. Die Conception der Idolerscheinung erwuchs dem Dichter aus einer Stelle in Erasmus Franciscis höllischem Proteus: „Ohnköpfiges Gespenst bedeutet einer Kindesmörderin die Enthauptung".

Wie in der eigentlichen Walpurgisnacht die Hexenchöre und in der Satansscene der Chorgesang des versammelten höllischen Volkes, so giebt hier der unheimliche Blutchor „Wo fliesset heisses Menschenblut" die Stimmung. Der Dichter ist immer darauf bedacht, Faust und Mephisto bei den seltsamen Scenen, in die er sie führt, nicht in der Menge verschwinden zu lassen. In

der Satansscene treten sie in den innersten Kreis; hier ersteigen sie in dem Gedränge einen Baum und schauen so über die Köpfe der murmelnden Menge hinweg, deren Reden auf das grausige Schauspiel vorbereiten, das sich hier begiebt. Auf glühendem Boden, von feurigem Dampfe eingehüllt, steht nackt, die Hände auf dem Rücken, das Gretchen gleichende Idol. Ein weiterer Chorgesang erschallt — das Schema deutet wohl nicht auf den vielmehr zu einleitender Stimmung geeigneten Blutchor, sondern auf einen neuen unausgeführten Gesang, der im Gefüge des Ganzen den Zweck hatte, in Fausts Seele alle Qualen der Reue und Verzweiflung aufzurühren und deshalb vielleicht verhüllt auf ihn selbst und seine Schuld hindeutete. Wie im Dom die furchtbaren Töne des dies irae Gretchens Seele durchwühlen, so durchlebt hier Faust ein Aeusserstes an Grausen bei dem Gesange vor der Hinrichtungsvision. Dann fällt der Kopf, der hochaufschiessende Blutstrahl löscht das Feuer, das um das Idol der Delinquentin glühend der Scene ein gespenstisches Licht geliehen hat, und Faust findet sich im Dunkel der Nacht, unsicher, ob das Furchtbare nicht eine Ausgeburt seiner erregten Sinne gewesen ist.

Nacht Rauschen Geschwätz der Kielkröpfe dadurch Faust erfährt.

Ein leises Rauschen erregt seine Aufmerksamkeit: es ist eine Versammlung höllischer Wechselbälge,[1]) die hier nächtlich von unheimlichen und spukhaften Dingen zischeln. Und wie Faust hinhorcht, ist vom Hochgericht die Rede, das am kommenden Morgen an der Kindesmörderin vollzogen wird. Ihr Liebster hat sie verlassen und ist in die weite Welt gegangen. Da ist das Mädchen in Scham und Verzweiflung von Hause ge-

---

[1]) „Es sind aber die Kielkröpfe solche Kinder, die der Teufel selbst in der Hexen Leibe formiert und sie solche lässt gebähren, in welche er sich selbst setzet und anstatt der Seelen durch sie redet, ihren Leib beweget.“ Johannes Praetorius, Anthropodemus Plutonicus, S. 378.

laufen, lange ziellos umhergestreift, hat im Elend ein Kind geboren und es umgebracht. Nun hat man sie gefangen und in der grauenden Morgenfrühe wird ihr Haupt auf dem Block fallen. — Das zischeln die Kielkröpfe, infernalisch zur Seite grinsend; denn aus ihnen spricht ja Mephisto, wie die Prätoriusstelle zeigt, aus der Goethe gewiss die Anregung entnommen hat, die Kielkröpfe hier einzuführen. Faust sollte wahrlich nicht nur als gaffender Zuschauer, sondern zu seiner bitteren Busse durch die Walpurgisnacht geführt werden. Wir haben Gretchen am Zwinger, im Dom in ihrem Jammer, ihrer Verzweiflung gesehen; nun hat auch Faust den bitteren Trank zu leeren. Der Dichter schenkt ihm nichts. Fausts Seele siedet in Wut, Reue und Liebe. Und damit ist nun die Verbindung mit den schon vorhandenen Teilen des Faustdramas hergestellt; Mephisto tritt dem zu Gretchens Rettung aufspringenden Faust in den Weg, es folgt die Scene: „Faust Mephistopheles. Im Elend! Verzweifelnd!“ und sofort schliesst sich die Kerkerscene an, die also noch im Morgengrauen der Walpurgisnacht stattfindet.[1]) Erschüttert empfindet man den gewaltigen Drang der Ereignisse am Schlusse des Dramas, die wie der Sturmwind einherbrausen. —

Die Fülle dieser Vorgänge liess sich nicht in den Rahmen eines einheitlichen Bühnenbildes einzwängen. Wir sind freilich von Anfang bis zu Ende auf dem Brocken, aber das Lokal wechselt mehrfach. 1. Mephisto und Faust zum Gipfel aufklimmend, auf halbem Wege überholt von dem Hexenschwarm. Diese Scene ist in Paralipomenon 31 als „Aufmunterung zu Walpurgisnacht“, in dem Inscenierungsschema (14, 316) als „Felsen Gegend“ abgesondert. 2. Die eigentliche Walpurgisnachtfeier auf halber Brocken-

---

[1]) Wenigstens ist das die Intention für die Folge der Ereignisse. Die chronologischen Unebenheiten, auf die Erich Schmidt (Urfaust[3], LIV) zutreffend hinweist, wären bei der Durcharbeitung, die eben fehlt, beseitigt worden.

höhe. 3. Die Satansscene auf dem Gipfel, und ohne deutlichen Lokalwechsel sich anschliessend das Gespräch über Hexen und Menschen und die Schmeichelscene. 4. Faust und Mephisto auf den Nachtmahren dahinsausend. 5. Die Hochgerichtserscheinung. — Die Vision verschwindet und Faust bleibt im Dunkel zurück, so dass sich an die Hochgerichtserscheinung das Geschwätz der Kielkröpfe und an dieses die Urfaustscene: Im Elend! Verzweifelnd! . . . ohne Scenenwechsel anschliesst.

Wir haben nun aber doch nicht fünf stabile Bühnenbilder in der Walpurgisnacht; denn auch innerhalb dieser Einzelbilder verschiebt sich das Lokal. Die gesamten Vorgänge vollziehen sich schliesslich bei gleitender Scene.

> In die Traum- und Zaubersphäre
> Sind wir, scheint es, eingegangen . . .
>
> Seh' die Bäume hinter Bäumen,
> Wie sie schnell vorüber rücken . . .
>
> Ich tret' heran und führe dich herein . . .
> Was sagst du, Freund, das ist kein kleiner Raum.
> Da sieh nur hin! du siehst das Ende kaum.
>
> Paralipomenon 50. Pferde — sie reiten — Schnelligkeit . . .

So wird der Raum fortwährend mit der Kraft des poetischen Wortes geschaffen und umgeschaffen. —

Durch den ganzen Plan hindurch steigert sich die Kraft und Kunst des Dichters, der Auge und Ohr mit immer neuen gewaltigen Eindrücken zu füllen weiss und die Sinne zu Hilfe ruft, damit die ungeheuren Bilder sich dem Geiste unauslöschlich eindrücken. Und mit kluger Berechnung lässt er die Sinne inzwischen mehrmals ausruhen und macht sie so für neue Eindrücke empfänglich. „Nach dem Intermezz — Einsamkeit, Oede." Und nun: „Trompetenstösse — Blitze — Donner von oben — Feuersäulen — Rauch Qualm — Fels der daraus hervorragt. Ist der Satan." Ebenso nach der Satanscene mit der Schlussbeleuchtung der vulkanischen, aus dem Gipfel hervorströmenden Glut, nach dem Brechen und Stürmen und dem tollen Wirrwarr der auseinanderströmenden Hexen die Stille der Nacht, in der Faust

und Mephisto über Menschen und Hexen theoretisieren. Und nach dem Aufruhr aller Sinne bei der Erscheinung des glutumhüllten Idols ist wieder Faust in finsterer Nacht allein. So haben wir die ganze wundersame Gespensternacht mitdurchlebt und fühlen nun selbst die Ueberreizung aller Sinne, bei der uns Fausts grausige Flüche auf Mephisto nicht unnatürlich erscheinen. Nie hat Goethe bei den mannigfachen Klitterungen in der sechzig Jahre währenden Entstehung des Faustdramas eine so vollkommene Verbindung der disparaten Elemente geleistet wie in diesem Walpurgisnachtsplan. Hier findet er — wenigstens in der Gestaltung des Planes — mitten in seiner klassicistischen Periode die Kraft und unmittelbare Wirkung seiner Jugenddichtung. Von der Idolerscheinung und dem grauenhaften „Geschwätz der Kielkröpfe“ zur Scene: Im Elend! Verzweifelnd! und zur Kerkerscene — das ist nicht nur äusserlich angegliedert, das schreitet vorwärts mit der den grossen Dramatikern eigenen, von Goethe aber nur hier bewährten Unerbittlichkeit. „Ein furchtbarer Cantor!“ wie Felix Mendelsohn von Sebastian Bach sagte. Aber hier liegt auch die Erklärung des Stockens und der schliesslich unterbliebenen Ausführung. Goethe an Zelter, 31. Oktober 1831: „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist.“ Das waren nun einmal um 1800 nicht seine Wege. Erst der Greis findet wieder zwar nicht den eigentlichen dramatischen Wuchtschritt, aber doch die Gewaltsamkeit, ohne die solche ungeheuren poetischen Wagnisse nicht verwirklicht werden können. Pandora bleibt noch unvollendet, aber der zweite Teil Faust kommt zu stande. —

Ueberblicken wir nun die Genesis der Walpurgisnacht, wie sie im Faustdrama sich findet.

Goethes ursprünglicher und in Italien schon nachweisbarer Plan geht einfach dahin, Faust auf den Blocksberg zu führen und ihn die tolle Orgie als ein Abenteuer durchmachen zu lassen. Zu Ende 1797 entschliesst er sich, Oberons und Titanias Hochzeit als Intermezzo

in die Walpurgisnacht aufzunehmen. Im August 1799 liest er Miltons verlorenes Paradies und beschliesst, die Geisterwelt dieser Dichtung, vor allem den Satan, in das Faustdrama einzuführen. Der Prolog im Himmel hätte, als damit unvereinbar, fallen oder wenigstens ganz umgestaltet werden müssen. Goethe schmilzt nun in der That eine Fülle von Einzelzügen aus Milton in die Faustdichtung hinein, fasst auf Grund der Miltonschen Anschauungen den Plan eines Epilogs im Chaos auf dem Wege zur Hölle und entwirft die mit dem Intermezzo im Grunde unverträgliche Satansscene, so dass dann zwei verschiedenartige satirische Darstellungen des deutschen Geisteslebens aufeinander gefolgt wären. Von der Satansscene führt sein Plan über Mephistos Bethörungsversuch, die Hochgerichtsvision und das Geschwätz der Kielkröpfe und mündet hier ohne Bruch und Rest in die vorhandene Faustdichtung ein. Im Urfaust hat in der Scene „Im Elend! Verzweifelnd!“ Faust auf irgend eine Weise Gretchens Schicksal erfahren — in diesem Walpurgisnachtsplan werden die Prämissen dafür hergestellt. Leider siegt nun das Intermezzo über die Satansscene und damit unterbleibt überhaupt die Vollendung des riesenhaften Bildes, das sich hier abspielen sollte. Bei der Redaktion rettet Goethe aus der Satansscene Nicolai und den Hexenchor, und aus dem Hochgericht die Idolerscheinung und schiebt sie, wenn auch arg verstümmelt, in die eigentliche Walpurgisnacht. Unausgeführt bleibt die hierbei zunächst auftauchende Absicht, nach der das Gretchenidol mit einem Kinde erscheinen und sich Faust zu Füssen werfen sollte. Paralipomenon 45—46:

> Was für ein hölzern Bild sie an dem Halse hat
> Ein heiligs oder ein lebendigs.
>
> Fiel vor mir hin und küsste mir die Hand
> Es brennt mich noch.

Bei solcher menschlichen Aktion hätte das Idol nicht gespenstisch wirken können und so ist die Umbildung

in ein fern dahingleitendes Phantasma gewiss glücklich. Das hier ursprünglich ins Auge gefasste Motiv erscheint dann, treu in Goethes Phantasie bewahrt, noch spät in den Wanderjahren (24, 205). Lenardo sagt von der Pachterstochter: „Und denke ich daran, so scheint der Kuss, den sie auf meine Hand gedrückt, mich noch zu brennen.“

Den Fernblick nach Glut und Wirbelrauch des Gipfels, wo die Menge zu dem Bösem strömt, lässt Goethe in Vers 4037—4040 stehen, während uns nun nicht vergönnt ist, der Scene selbst beizuwohnen.

Das zum Intermezzo gewordene Hochzeitsfest, aus dessen älteren Beständen vielleicht die Gruppe der alten Herren in die eigentliche Walpurgisnacht übergegangen ist, verstärkt sich durch die Aufnahme einer Anzahl von Versen, die auf das Walpurgisnachtstreiben Bezug haben, und so ist notdürftig die Möglichkeit der Aufnahme in das Faustdrama gewonnen, die ursprüngliche Intention des litterarischen Festes aber eben dadurch verwischt. Das Intermezzo erhält auch noch einen kleinen Zuwachs aus der Satansscene in den Satan, ihren Herrn Papa, verehrenden Xenien und im Musageten.

Wie die Walpurgisnacht im engeren Sinne mit einem Naturbilde schliessen sollte (Brechen und Stürmen), so wird nun beim Abbruch des ganzen Planes mit dem Intermezzo ein notdürftiger formaler Abschluss durch Ausklingen in zarte Naturtöne gewonnen, und mit „Luft im Laub und Wind im Rohr“ ist auch alles Komische und alles Furchtbare, das nun noch folgen sollte, zerstoben.

Faustquellen.

1.

Im Urfaust sagt Gretchen: „Bester Mann schon lange lieb ich dich.“ Die Erwägung, dass seit der ersten Begegnung erst wenige Tage verflossen sind, hat dann im Fragment die Aenderung herbeigeführt: „Bester Mann! Von Herzen lieb' ich dich!“ Die kleine Unebenheit der ersten Fassung ist wohl durch eine Reminiscenz zu Stande gekommen. In den Frankfurter gelehrten Anzeigen sagt Goethe von der „Jägerin“ des Barden Ringulph: „Die spröde Kunigunde, der er lange sein Leidenschäftchen vorgeklimpert, schmilzt endlich und spricht: Ich liebte dich geheim schon längst!“

2.

Faust nennt Mephisto (V. 3180): Du Spottgeburt von Dreck und Feuer. In Plato's Protagoras Kap. 30 wird erzählt, dass die Götter alles Sterbliche aus Erde und Feuer gebildet haben *(ἐκ γῆς καὶ πυρὸς μίξαντες)*. Dass Goethe diese Stelle genau kannte, ist deshalb gewiss, weil nun weiter erzählt wird, wie die Götter dem Prometheus und Epimetheus die Ausstattung dieser Geschöpfe überliessen und nun Epimetheus den Tieren Stärke oder Schnelligkeit, warmes Fell, Krallen u. s. f. zuteilte, so dass jedes bestehen konnte. Dem Menschen aber, der nackt und waffenlos war, stiehlt Prometheus von Hephästos und Athena das Feuer und das Geschick zu allen nützlichen Künsten. Da die Stelle von der

Spottgeburt schon im Urfaust steht, so fällt ihre Entstehung in dieselbe Zeit wie der Prometheusplan. Die Stelle wird nun erst recht verständlich: Faust vergleicht Mephistos Wesen mit dem des Menschen und findet in seiner Wut, dass das eine Ingrediens mit einem schlechteren Material vertauscht ist.

3.

Tagebuch vom 26. Februar 1827: „Abends Hofrat Meyer, den Prachtzug des Ptolemäus Philometor aus dem Athenäus vorlesend."

Zu dem V 27 ff. beschriebenen Zuge gehört auch ein V 34 ausführlich geschilderter Prachtwagen. Es heisst von ihm: *πομπὴν 'Αλεξάνδρου, ὃς ἐφ' ἅρματος ἐλεφάντων ἀληθινῶν ἐφέρετο χρυσοῦς, Νίκην καὶ 'Αθηνᾶν ἐξ ἑκατέρου μέρους ἔχων.* Ausserdem bewegt sich in dem Zuge noch ein merkwürdiges Schaustück: *ἐφέρετο . . . φάλλος χρυσοῦς, πηχῶν ἑκατὸν εἴκοσι.*

Die Anregung für den Prachtwagen des Plutus, für die Einführung des Elephanten, auf dem die Nike thront und besonders für den goldenen Phallus, mit dem Mephisto die Weiber zum Kreischen bringt, wird also wohl Athenäus gegeben haben. Die Karnevalscenen stammen vom Ende des Jahres 1827.

4.

Riemer berichtet, dass Goethe für die klassische Walpurgisnacht das Werk des Johannes Meursius: Creta, Rhodus, Cyprus, Amsterdam 1675, und zwar in dem Exemplar der grossherzoglichen Bibliothek benutzte. Düntzer hat dann in seinem grossen Faustbuch von 1850—1851 darauf hingewiesen und einige vollkommen zutreffende Citate gegeben, mit denen aber das reiche Material keineswegs erschöpft ist.

Goethe entlieh Mörs' Buch zum erstenmale am 9. Dezember 1829, und am gleichen Tage verzeichnet schon sein Tagebuch die Beschäftigung mit dem Rhodosbuch. Drei Tage später studiert er dann auch Cypern und

Kreta. Am 7. Januar 1830 liefert er das Werk der Bibliothek zurück. Am 25. Februar entleiht er es zum zweitenmale und wieder heisst es schon am selben Tage: „Blieb für mich und las Meursius Creta.“ Goethe hat das Buch dann noch ein drittesmal entliehen, ohne dass das Tagebuch über die Benutzung Näheres meldet.

Mörs' Werk ist nichts weiter als eine sehr gelehrte und ganz formlose Citatensammlung, aber eben diese Fülle von unverarbeitetem und also auch unverfälschtem Stoffe machte es Goethe schätzbar. Die Lektüre hat in der klassischen Walpurgisnacht tiefe Spuren hinterlassen. Die Schemata im Paralipomenon 124 und 125, beide vom Februar 1830, also auf der ersten Lektüre beruhend, haben als Gäste der Walpurgisnacht aus fernen Ländern ausser den Kabiren von Samothrake die Telchinen von Rhodus und die Kureten und Korybanten von Kreta nach Mörs' Rhodus und Kreta. Im ausgeführten Faustdrama sind dazu noch die in den Schemata fehlenden Marsen und Psyllen aus Cypern gekommen, die Kureten und Korybanten aber ausgefallen. Also aus jedem der drei Bücher des Mörs sollte eine Gesandtschaft in die klassische Walpurgisnacht geleitet werden und für zwei ist diese Intention auch verwirklicht. Sehen wir nun zunächst im einzelnen, wie die Quelle auf die Formgebung der Faustverse gewirkt hat.

Faust, vor Vers 8275: Telchinen von Rhodus.

Mörs, Rhodus S. 7: Diodor. lib. V: „Insulam vero, Rhodum dictam, primi habitarunt, qui Telchines appellantur.“

Faust, Vers 8289: Telchinen.

> Alllieblichste Göttin am Bogen da droben!
> Du hörst mit Entzücken den Bruder beloben.
> Der seligen Rhodus verleihst du ein Ohr,
> Dort steigt ihm ein ewiger Päan empor.

Mörs, Rhodus S. 3—5: Manilius, de ea agens, lib. IV.
„Tuque domus vere solis, cui tota sacrata es.“
Hinc Phoebeia dicitur Lucano, lib. V.
„pelagique potens Phoebeia donis
Exornata Rhodus.“

Item ἡλιάς, Luciano in Amoribus. „Ad Solis sacram delati Rhodum . . . .“

Dio Chrysostomus in Chorinthiaca: „Soli quidem sacra est Rhodus . . . .“

Lucan. lib. VIII.

„claramque relinquit
Sole Rhodon.“

Faust, Vers 8293:

Beginnt er den Tagslauf und ist es gethan,
Er blickt uns mit feurigem Strahlenblick an.
Die Berge, die Städte, die Ufer, die Welle
Gefallen dem Gotte, sind lieblich und helle.
Kein Nebel umschwebt uns und schleicht er sich ein,
Ein Strahl und ein Lüftchen, die Insel ist rein.

Mörs S. 3—5: Plinius lib. II, cap. 42: „Rhodi nusquam tanta nubila obduci, ut non aliqua hora sol cernatur.“

Solinus, cap. 17: „Nunquam ita coelum nubilum est, ut in sole Rhodos non sit.“

Theophrastus lib. De Ventis: „Vehemens autem maxime Africus in Cnido et Rhodo: ociusque nubila, ocius vero etiam serenitatem facit.“

Faust, Vers 8299:

Da schaut sich der Hohe in hundert Gebilden,
Als Jüngling, als Riesen den grossen, den milden.

Mörs S. 41: Plin lib. XXXIV: „Rhodi etiamnum tria milia signorum esse, Mutianus ter consul credidit. Ex his quadrigam solis refert idem postea . . . . Nobilitatur Lysippus . . . imprimis . . . quadriga cum Sole Rhodiorum“ . . . Plinius lib. XXXIX: „Ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi“ etc. . . . Origenes, lib. XIV: „In hac urbe (Rhodo) Solis colossus fuit aereus, septuaginta cubitorum altitudine.“

S. 46: Et haec quidem de colosso, tanto opere celebrato. Erant vero illic quoque centum alii. Plinius . . .: „Sunt alii minores hoc in eadem urbe (Rhodo) colossi, centum numero, sed ubicumque singuli fuissent, nobilitaturi locum.“

Faust, Vers 8301:

Wir ersten, wir waren's, die Göttergewalt
Aufstellten in würdiger Menschengestalt.

Mörs S. 19: Diodor. lib. V: „Simulacra quoque deorum primi (Telchines) fecisse memorantur.“

Auch Proteus' Gegenrede fliesst daher.

Was ist's zuletzt mit diesen Stolzen?
Die Götterbilder standen gross, —
Zerstörte sie ein Erdenstoss;
Längst sind sie wieder eingeschmolzen.

Mörs S. 43—44: Plinius: „Hoc simulacrum post quinquagesimum sextum annum terrae motu prostratum."

Polybius, lib. V: „Per idem tempus Rhodii, occassione terrae motus usi, . . . quo evenerat etiam, ut colossus ingens rueret," etc.

Orosius, lib. IV: „Tunc quoque magno terrae motu Caria et Rhodus insulae adeo concussae sunt, ut, labentibus vulgo tectis ingens quoque ille colossus rueret."

Eusebius: „Caria et Rhodus ita terrae motu concussae sunt, ut colossus magnus ruerit."

Wie leicht und zierlich wird die edle Gestalt der Goetheschen Verse aus dem Citatenwust[1]) geboren! Weshalb Goethe gerade die Telchinen zur klassischen Walpurgisnacht beruft, werden wir weiterhin sehen. Zunächst wenden wir uns zu Mörs' Cyprus.

Faust, Vers 8359: Psyllen und Marsen.

Mörs S. 8 (auch S. 149): Plinius XXVIII: „Quorundam hominum tota corpora prosunt, ut ex his familiis, quae sunt terrori serpentibus: tactu ipso levant percussos, suctuve modico. Quorum e genere sunt Psylli Marsique et qui Ophiogenes vocantur in insula Cypro."

Faust, Vers 8359:

In Cyperns rauhen Höhle-Grüften,
Vom Meergott nicht verschüttet,
Vom Seismos nicht zerrüttet,
Umweht von ewigen Lüften . . .
Bewahren wir Cypriens Wagen.

Mörs S. 38: Strabo, lib. XIV: „Hinc Idalium promontorium, in quo collis, asper, excelsus, mensae forma, Veneri sacer."

S. *52*: „(Cyprus) terrae motu saepe vexata ac vastata." Dazu verschiedene Beweisstellen.

S. *12*: Et *ἠνεμόεσσα,* ventosa, dicitur in eodem opere (die

---

[1]) Vers 8275: „Wir haben den Dreizack Neptunen geschmiedet" scheint auf Kallimachus, Hymn. in Del. 31, zu beruhen, wo sich diese Angabe findet (E. Meyer, Studien zu Goethes Faust, 1847). Da aber weder Mörs, noch Goethes mythologisches Lexikon (Hederich) die Kallimachusstelle citieren, so stützt sich Goethe vielleicht unabhängig von Kallimachus nur auf Hederichs Notiz, dass die Telchinen dem Saturn seine Sichel verfertigt haben.

Argonautica des Orpheus): „Sardiniamque et Euboeam, tum etiam Cyprum ventosam.“

Zonaras, annal. tom. I: „Haec Cyprus est, a Graecis ita dicta propter Deam, quae apud ipsos colitur: Venerum enim Cyprin dicunt.“

S. *16*: Erat autem Veneri sacra. Himerius, in Eclog. Orat: „Cyprum poetae inter deos Veneri tribuunt, sicut Apollini Delphum.“ Phurnutus, De Nat. deorum: „Ex hoc insula Cytherorum sacra Veneri videtur, ac fortassis etiam Cyprus.“

Antonius, in Itin.: „Insula Cyprus, sive Paphos, Veneri consecrata. Horat. lib. I, Od. 3: Sic te diva potens Cypri . . .“

Faust, Vers 8370:

Wir leise Geschäftigen scheuen
Weder Adler noch geflügelten Leuen
Weder Kreuz noch Mond . . .

Mörs S. 144: Tandem in Venetorum venit potestatem, quibus Turcae denique eripuere.

Auch aus Kreta sollten ursprünglich Abgesandte zum hohen Nachtfeste kommen, die Kureten und Korybanten (Paralipomenon 124 und 125).

Mörs, Creta S. 12.: Diomedes grammaticus lib. III: „Dactylus, a tractu digitorum dictus, vel ab Idaeis Dactylis, quos Curetas sive Corybantas poetae appellabant. Hi namque in insula Creta Jovem custodiendo, ne vagitu se parvulus proderet, lusus excogitato genere, clypeolis aeneis inter se concurrentes, tinnitu aeris illisi, rhythmica etiam pedis dactyli compositione, celavere vocem infantis. Sed nativitatis eorum causam vetusta fabulositas docet hanc fuisse. Aiunt Opem, in Idam, montem insulae Cretae, fugiendo delatam, manus suas imposuisse memorato monti et sic infantem ipsum edidisse; et ex manuum impressione emersisse Curetas, sive Corybantas . . .“

Pausanias, Elicae lib. I: „Jove autem nato, Rheam pueri custodiam commississe Idaeis Dactylis, qui idem Corybantes dicebantur.“

Strabo, lib. X: „Suspicantur autem, Idaeorum Dactylorum posteros esse Curetas et Corybantas; ac primos quidem in Creta natos centum viros, Dactylos Idaeos appelatos; ab his vero natos aiunt Curetas novem et eorum unumquemque filios decem genuisse, qui Idaei Dactyli sunt nominati.“

Auch die Tauben aus Paphos fand Goethe bei Mörs.

Faust, Vers 8340:

Welch ein Ring von Wölkchen ründet
Um den Mond so reichen Kreis?

Tauben sind es, liebentzündet,
Fittige wie Licht so weiss.
Paphos hat sie hergesendet,
Ihre brünstige Vogelschaar;
Unser Fest, es ist vollendet,
Heitre Wonne voll und klar!

Mörs, Cyprus S. 54: Columbae hic (apud Paphios) eximiae commemorantur. Martialis lib. VIII, epigramm. XXVIII:
„Spartanus tibi cedet olor, Paphiaeque columbae."
Serenus Samonicus lib. De Medicina cap. 40:
Atque fimum Paphiae pariter compone columbae."

Weshalb führt nun Goethe so wenig bekannte Fabelgestalten wie die Telchinen, die Psyllen und Marsen, die Kureten und Korybanten zur klassischen Walpurgisnacht? Da er sie nicht als bekannt voraussetzen darf, so entsteht für ihn jedesmal die Aufgabe, dass sie ihr Wesen selbst exponieren müssen.

Wir haben den Dreizack Neptunen geschmiedet . . .
Wir ersten, wir waren's, die Göttergewalt
Aufstellten in würdiger Menschengestalt . . .
In Cyperns rauhen Höhle-Grüften
Bewahren wir Cypriens Wagen . . .

Und so hätten es die Kureten und Korybanten auch machen müssen. Wozu schafft sich nun Goethe diese Schwierigkeit, da doch kein Mangel an Gestalten war, deren Name genügt, um deutliche Vorstellungen in uns auszulösen? Schauen wir uns einmal die drei Gruppen näher an.

Die Telchinen sind Erzbildner, und zwar Bildner göttlicher Gestalten: simulacra deorum primi fecisse memorantur. Die Kureten und Korybanten haben den höchsten Gott für die Menschen gerettet, sie haben über das bedrohte Zeuskind gewacht. Von den Psyllen und Marsen wird nichts derartiges berichtet, aber — und hier tritt Goethes Intention deutlich hervor — er schafft ihnen einen solchen Zusammenhang mit den höchsten Angelegenheiten der Menschheit. Er findet in seinen 'Quellen erstens,dass Cypern der Aphrodite heilig war,und zweitens, dass dort ein fabelhaftes Geschlecht der Psyllen und

Marsen gehaust habe, die die Folgen von Schlangenbissen zu beseitigen wussten. Das letzte schiebt er beiseite und dichtet sich die Psyllen und Marsen in derselben Weise als Schützer des Schönen, wie er es von den beiden anderen Gruppen berichtet fand. Sie bewahren den Wagen der Aphrodite in den Höhlen Cyperns. Die Götter Griechenlands selbst hat Goethe mit gutem Bedacht nicht zur Feier der klassischen Walpurgisnacht herbeigerufen. Er selbst sagte zu Eckermann (21. Februar 1831): „die klassische Walpurgisnacht ist durchaus republikanisch, indem alles in der Breite neben einander steht, so dass der eine so viel gilt wie der andere, und niemand sich subordiniert und sich um den anderen kümmert.“ Aber das Göttliche, Höchste durfte im Gewimmel der halbgöttlichen Fabelgebilde nicht vergessen werden. Aus dem Citatenwust tauchen dem Dichter zwei Gruppen auf, die den Menschen das Göttliche vermittelt haben, er schafft eine dritte in freier Dichtung hinzu und ruft sie alle zum Feste. Jede der drei Gruppen vertritt einen Gott. Neptun hat den Telchinen für heute seinen Dreizack verliehen, die Kureten und Korybanten hätten sich auf ihr Verdienst um Zeus berufen und die Psyllen und Marsen führen den Wagen Aphroditens zur Feier herbei. Goethe hat erst bei der Ausführung Galatee auf den Muschelwagen gestellt, die Schemata (Paralipomenon 124 und 125) kennen nur den Muschelwagen der Venus, der hier am Schlusse der Walpurgisnacht zu bedeutsamem Bilde dient wie am Schlusse des dritten Aktes die Gewande Helenas. Und nun erscheint ein „Hochbild“. Die Götter Griechenlands sind dahin. Wo einst Aphrodite herrschte, da sind Adler und geflügelter Leu, Kreuz und Mond einander gefolgt im einförmigen und dummen Wechsel kriegerischer Zeitläufte. Aber das Schöne lebt heimlich immer noch. In Höhlengrüften ist Aphrodites Wagen bewahrt worden und zur hohen nächtlichen Feier bewegt sich „unsichtbar dem neuen Geschlechte“ „wie in den ältesten Tagen“ der Festzug der Schönheit. Im Schimmer der mondbe-

glänzten Nacht zieht sie über den alten heiligen Ocean und in einen Allgesang zum Preise des Schönen auf Erden tönt die klassische Walpurgisnacht aus.

Diese gewaltige Intention gehört erst der endgiltigen Ausführung an. Die älteren Entwürfe im Paralipomenon 99 und im Paralipomenon 123 vom 17. Dezember 1826 führen in der Walpurgisnacht Faust zu den Sybillen, insbesondere zu Manto, und nun folgen seine weiteren Schicksale, der Abstieg zum Orkus, die Erlangung Helenas. So wird die Haupthandlung freilich energisch gefördert, aber das bunte Walpurgisnachttreiben bleibt in diesen älteren Entwürfen hinter uns, wie ein Spuk verschwindet. Goethe empfand, dass die grosse Symphonie des hellenischen Mythos nun auch würdig ausklingen müsse. Faust steigt also mit Manto hinab und entschwindet uns damit fürs erste, wir aber verweilen weiter unter den Gebilden der hellenischen Fabelwelt, die so als ein selbständiger, nach eigenem Rhythmus sich bewegender Körper erscheint. Den grossen Ausklang hätte Goethe irgendwie in jedem Falle gegeben, dass er ihn aber gerade in dieser Form gab, verdanken wir dem alten wackeren Pedanten Mörs.

5.

Goethe beschäftigte sich 1825 viel mit der Lektüre von Reisewerken über Griechenland, die sich bei Pniower, Goethes Faust S. 149, zusammengestellt finden. Dieser Beschäftigung liegt nicht blos der Hinblick auf den zweiten und dritten Akt Faust zu Grunde; es handelt sich auch um allgemeines Interesse für das alte und neue Griechenland und für Byrons Schicksal.

Das bedeutendste dieser Werke ist „Dodwell, a classical and topographical tour through Greece, London, 1819“, das Goethe im Original vom 14. Juni bis 25. Oktober und in Sicklers Uebersetzung vom 14. Juni bis 19. Oktober entlieh. Mit der Lektüre Dodwells beschäftigte sich Goethe nach Ausweis des Tagebuchs vom 14. bis zum 21. Juni und vom 1. bis zum 9. August.

Bei Dodwell-Sickler II, 1. 204 lesen wir nun:

Noch schöner ist die Darstellung des Aelianus und steht in besserer Verbindung mit der wahren Schönheit des Ortes, den er beschreibt. Er sagt, das Tempe liegt zwischen dem Olympos und dem Ossa, Gebirgen von ausserordentlicher Höhe, die durch irgend eine übernatürliche Kraft von einander gespalten wurden .... Der Peneios fliesst durch dasselbe, und wird durch den Einfluss anderer Ströme hier sehr angeschwellt. Diese Gegend wird durch viele der herrlichsten Buchten sehr ausgeschmückt, die nicht Werke der Kunst, sondern der Natur sind, deren Verschönerungen blos zur Zierde dieses Ortes ausdrücklich erfunden zu sein scheinen: denn dichter und zahlreicher Epheu zieht sich, gleich den Ranken des Weinstocks, an den höchsten Bäumen empor, während die Felsen von dem lieblichsten Grün überschattet werden, um das Auge zu erfrischen. Innerhalb des Thales giebt es viele Wäldchen und Erfrischungsplätze, die während der Sommerhitze dem müden Wanderer den Weg erleichtern. Häufige Bäche und Quellen von dem besten und kühlsten Wasser erfrischen und stärken die, welche darin sich baden .... Auf jeglicher Seite dieses Platzes finden sich liebliche einsame Ruheörtchen; der tiefe und mächtige Peneios durchströmt das Thal so mild wie Oel. Das dichte Laub der Bäume mit ihren weit überreichenden Zweigen schützen die, so auf dem Flusse schiffen, gegen die Strahlen der glühenden Sonne.

Dieser wundervollen, ganz modern empfundenen Schilderung Aelians haben wir nun die Verse zu danken:

Peneios.

Rege dich, du Schilfgeflüster!
Hauche leise Rohrgeschwister,
Säuselt leichte Weidensträuche,
Lispelt Pappelzitterzweige
Unterbrochnen Träumen zu! . . .

Faust an den Fluss tretend.

Hör' ich recht, so muss ich glauben:
Hinter den verschränkten Lauben
Dieser Zweige dieser Stauden
Tönt ein menschenähnlichs Lauten . . .

Nymphen zu Faust.

Am besten geschäh' dir,
Du legtest dich nieder,
Erholtest im Kühlen
Ermüdete Glieder . . .

Die ganze Idee, Faust hier ruhen und träumen zu

lassen, ist sichtlich durch Aelian angeregt. So wird vom Schönen das Schönere gezeugt.

Die Topographie der pharsalischen Ebene schildert Dodwell II, 1, 207:

Ohngefähr nach vier Stunden von diesem Platze hatten wir die erste Ansicht von Pharsalia und dessen merkwürdigen Ebene ... Der Hauptpunkt der Schlacht, wo zwischen Julius Cäsar und Pompejus am hitzigsten gefochten wurde, war in der Ebene, die zwischen dem Fluss und der Stadt mitten inne liegt ... Wir bestiegen einen Hügel, der mit den Ruinen der alten Akropolis gekrönt ist. Er ist ausserordentlich steil ... Die Akropolis gewährt nach Norden zu die weite und ausgedehnte Aussicht über die thessalische Ebene ... Strabo giebt zwei Pharsaliä an, ein altes und ein neues.

S. 199: Die Ufer des Stroms werden an manchen Stellen von so ausserordentlich hohen Platanen überdeckt, dass während sie ihre hängenden Aeste in den Strom versenken, ihr dichtes Laubwerk alle Sonnenstrahlen ausschliesst. Die wilde Olive, der Lorbeerbaum, der Oleander, der Agnos, mehrere Arten von Erdbeerbäumen, der gelbe Jasmin, die Terebinthe, der Lentiskus, der Rosmarin, nebst der Myrthe und dem Laburnum schmücken reichlich den Rand des Flusses, während Massen von wohlduftenden Pflanzen und Blüthen ihre verschiedenartigen Gerüche ausathmen und ihre herrlichen Düfte durch die Luft verbreiten.

Dodwells Schilderung hat Goethe in die Verse zusammengefasst:

An grosser Fläche fliesst Peneios frei,
Umbuscht, umbaumt, in still- und feuchten Buchten,
Die Ebne dehnt sich zu der Berge Schluchten,
Und oben liegt Pharsalus alt und neu.

Einige Kommentatoren neigen dazu, in dem letzten Verse eine geschichtsphilosophische Betrachtung des Homunculus zu erblicken: Pharsalus, altberühmt und unvergesslich, auf die Gegenwart wirkend. Der Vers ist aber ganz einfach aus dem Satze hervorgegangen: „Strabo giebt zwei Pharsaliä an, ein altes und ein neues.“ Die richtige Auffassung findet sich übrigens schon bei Düntzer.

6.

Tagebuch vom 12. September 1800: „Hrn. Hofr.

Schiller. Etwas über Helena. Hrn. Regist. Vulpius. Um Topographie von Sparta, eingeschlossen an Dem. Vulpius."

Diesen Auftrag hat Vulpius sofort ausgeführt, denn das Ausleihebuch der Herzogl. Bibliothek verzeichnet unter dem 13. September folgende Werke als von Goethe entliehen: Voyage de Pythagore, tom. IV; Voyage du jeune Anacharsis tom. III (es ist die Ausgabe Herve 1789); Breitenbauch, Vorstellung berühmter Gegenden; Pausanias, voyage de la Grèce; Gronovii Thesaurus antiquitatum Graecarum tom. V; Roccheggiani raccolta di cento Tavole rappresentative i costumi u. s. w., Rom s. a.

Eine Durchsicht dieser von Goethe für die Gewinnung eines Lokalbildes von Sparta herangezogenen Werke hat mir nun ergeben, dass von allen nur Barthélémys Voyage du jeune Anacharsis auf die Gestaltung der Dichtung Einwirkung geübt hat. Die wenigen Verse der Helena von 1800, um die es sich handelt, lauten:

Nun aber als des Eurotas tiefem Buchtgestad
Hinangefahren der vordern Schiffe Schnäbel kaum
Das Land begrüssten, sprach er, wie vom Gott bewegt:
Hier steigen meine Krieger, nach der Ordnung, aus,
Ich mustre sie am Strand des Meeres hingereiht,
Du aber ziehe weiter, ziehe des heiligen
Eurotas fruchtbegabtem Ufer immer auf,
Die Rosse lenkend auf der feuchten Wiese Schmuck,
Bis dass zur schönen Ebene du gelangen magst,
Wo Lakedämon, einst ein fruchtbar weites Feld,
Von ernsten Bergen nah umgeben, angebaut.

Diesen Angaben liegen die folgenden Stellen bei Barthélémy zu Grunde:

3, 162: Nous nous rendîmes à Gythium, ville entourée de murs et très forte; port excellent où se tiennent les flottes de Lacédémone, où se trouve réuni tout ce qui est nécessaire à leur entretien. Il est éloigné de la ville de 30 stades . . . Revenus sur les bords de l'Eurotas, nous le remontâmes à travers une vallée qu'il arrose, ensuite au milieu de la plaine qui s'étend jusqu'à Lacédémone; il coulait à notre droite et à gauche s'élevait le mont Taygète . . .

S. 168: A Lacédémone la plaine s'élargit, et en avançant vers le midi, on trouve des cantons fertiles.

S. 170: A la droite de l'Eurotas, à une petite distance du rivage est la ville de Lacédémone, autrement nommée Sparte. Elle n'est point entourée de murs . . .

Wir haben hier den Hafen von Lacedämon, den Weg, der von da am Ufer des Eurotas entlang zu der Erweiterung der Ebene führt, in der Sparta inmitten fruchtbarer Felder, von Bergen umgeben, liegt. Die anderen von Vulpius übersandten Bücher enthalten diese Angaben nicht.

Während der weiteren Arbeit am Helenaakt hat dann Goethe Barthélémys Buch vom 7. bis zum 22. April 1829 noch einmal entliehen und für den 9. April verzeichnet auch das Tagebuch die Lektüre des Werkes, aber neue Züge zur Topographie von Sparta sind nicht mehr in die Dichtung eingegangen.

Ehe er sich an Barthélémy wendete, hat Goethe natürlich vor allem den Homer befragt, aber dort fand er nicht genug für seine Zwecke. Od. III 495, IV 1.

ἷξον δ' ἐς πεδίον πυρηφόρον· ἔνθα δ' ἔπειτα
ἦνον ὁδόν· τοῖον γὰρ ὑπέκφερον ὠκέες ἵπποι,
δύσετο δ' ἠέλιος, σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί . . . .
οἱ δ' ἷξον κοίλην Λακεδαίμονα κητώεσσαν.

7.

Vom 30. Dezember 1830 bis zum 6. Januar 1831 las Goethe mit lebhaftem Interesse Walter Scotts letters on demonology and witchcraft, Paris 1831. Das Tagebuch enthält eine Reihe eingehender Betrachtungen darüber. Wenige Wochen darauf, nach Eckermann am 11. Februar, nahm Goethe den vierten Akt in Angriff, und die Lektüre trug sofort poetische Früchte.

Letter 1: The other instance of the infectious charakter of superstition occurs in a Scottish book (Walkers Lives Edinburgh 1827, vol. I, p. XXXVI) . . .

„In the year 1686, in the months of June and July," says the honest chronicler, „many yet alive can witness, that about the Crossford Boat, two miles beneath Lanark, especially at the

Mains, on the water of Clyde, many poeple gathered together for several afternoons, where there were showers of bonnets, hats, guns, and swords, which covered the trees and the ground; companies of men in arms marching in order upon the water side; companies meeting companies going all through other, and then all falling to the ground and disappearing; other companies immediately appeared, marching the same way.

S. 44: Thus, in regard to the ear, . . . we are repeatedly deceived, by such sounds as are imperfectly gathered up and erroneously apprehended . , . A whole class of superstitious observances arise and are grounded upon inaccurate and imperfect hearing. To the excited and imperfect state of the ear, we owe the existence of what Milton sublimely calls

> The airy tongues that syllable men's names
> On shores, in desert sands, and wilderness.

These also appear such natural causes of alarm . . .

Letter 7: Alciatus states, that an inquisitor, about the same period, burnt an hundred sorcerers in Piemont . . .

He (Satan) produced illusory fires . . .

But as these visitants, by whom they were plagued more than a fortnight, though they exchanged fire with the settlers, never killed or scalped any one, the English became convinced, that they were not real Indians and Frenchmen, but that the devil and his agents had assumed such an appearence . . .

In former times, during the subsistence of the Moorish kingdoms in Spain, a school was supposed to be kept open in Toboso, for the study, it is said of magic, but more likely of chemistry, algebra, and other sciences, which althogether mistaken by the ignorant and vulgar, and imperfectly understood even by those who studied them, were supposed to be allied, to necromancy, or at least to natural magic. It was of course the business of the inquisition to purify whatever such pursuits had left of suspicious Catholicism . . .

. . . and that de devil had amused them with the vision of a burning pit . . .

Wir haben hier alle Elemente des Uebernatürlichen im vierten Akt beisammen: Ein phantasmagorisches Heer,[1]) wie es Mephisto in Bewegung setzt, geister-

[1]) Phantasmagorische Heere finden sich ja auch sonst. Hier käme besonders das von Faust im Volksbuch (Neudruck S. 77) und bei Pfizer (ed. Keller, S. 458) aufgebotene Scheinheer in Frage; aber Goethe hat sich in der Zeit des zweiten Faust mit diesen Werken nicht beschäftigt.

hafte alarmierende Töne, illusorische Feuer, vom Satan produziert (Vers 10593 ff.), die Nekromanten und als deren Feind die Inquisition mit dem Scheiterhaufen. Das letztere Element kommt im Faustdrama, obwohl es ja zur ordnungsmässigen Motivierung dient, ein wenig überraschend. Wir sehen hier, wie die Gedankenverbindung bei der Lektüre von Scotts Werk zu stande kam. Für Piemont und Toboso setzt Goethe das von seinen Cellinistudien her ihm als Sitz von Nekromanten geläufige Norcia ein.

8.

Tagebuch vom 16. Dezember 1828: Tableau de la mer baltique . . . Ich setzte das Lesen und Betrachten über die Ostsee bis in die Nacht fort. 17. Dezember: Den ersten Band des Ostseewesens ausgelesen. 20. Dezember: Setzte das Werk über das Baltische Meer fort. 21. Dezember: Las das Werk über das Baltische Meer hinaus.

Gemeint ist Catteau-Calleville, tableau de la mer baltique. Paris 1812, 2 Bände. Am 9. April 1829 entleiht Goethe das Werk auch noch aus der Weimarischen Bibliothek.

Schon an die erste Lektüre schloss sich weiteres Interesse für Wasserbauwesen. Tagebuch vom 9. Februar: Verschaffte mir Weser-Charten, um die mitgeteilten Nachrichten über die neuen Bauten bei Geestendorf und dem Löhrhafen besser einzusehen. 14. Februar: John schrieb die Nachricht über den Bremer neuen Hafen.

Wie nun zwei Jahre darauf der 4. Akt und die erste Hälfte des 5. Aktes zur Ausführung gelangen, entleiht Goethe am 15. Mai 1831 das Werk von Catteau-Calleville noch einmal, und dieses Zusammentreffen scheint nicht zufällig zu sein. Bei der Darstellung von Fausts Wasserbauten klingen die Eindrücke von diesem Werke her in mancherlei Einzelheiten nach. Es handelt sich nicht um einen ganz schlagenden Nachweis; jeder

einzelne Punkt könnte auf zufälliger Uebereinstimmung beruhen — zusammen werden sie doch überzeugen.

Catteau-Calleville giebt 1, 115 ein lebhaftes Bild des grossen Phänomens von Ebbe und Flut; ebenso Faust, Vers 10198 ff.

Der Franzose schildert den öden Zustand des Meeresufers.

1, 50: Les sables, que les vents poussent et repoussent sans cesse près de la côte de la Poméranie, ferment souvent l'entrée des ports, dont l'entretien exige des travaux dispendieux. Le mouvement de la mer est si violent dans ces parages, que les digues les plus fortes, les môles les plus solides sont enlevés ou détruits dans l'espace de quelques heures, et les efforts qu'on a faits pendant plus de vingt années, pour mettre à l'abri de ces dévastations le port de Swinemunde, n'ont pu réussir qu'en partie. La nature se plaît quelquefois à humilier l'ambition entreprenante et audacieuse de l'homme; sa puissance, après avoir paru céder aux savantes conceptions de l'art se relève tout-à-coup, et remporte des victoires éclatantes qui répandent au loin l'étonnement et souvent la terreur.

1, 59: Suivant une tradition répandue dans la contrée voisine, cette étendue d'eau (das frische Haff) fut séparée de la mer, au douziéme siècle, par une tempête qui dura plusieurs années et qui souleva une immense quantité de sable dont se forma la langue de terre.

1, 64: Consistant, dans toute son étendue, en dunes elle (die Kurische Nehrung) n'offre aucune ressource pour la culture . . . elle est exposée à toute la fureur des vents et des vagues . . . Quelques daims et quelques lièvres parcourent de temps en temps cette terre inhospitalière.

Dem entspricht bei Goethe:

Paralipomenon 190.

Wie nur auch das Auge schweift
Nirgends Wachstum, nirgends Rasen.

Vers 10212 ff.

Sie schleicht heran an abertausend Enden
Unfruchtbar selbst Unfruchtbarkeit zu spenden;
Nun schwillt's und wächs't und rollt und überzieht
Der wüsten Strecke widerlich Gebiet . . .
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht ich kämpfen, diess möcht' ich besiegen.

Ferner Catteau-Calleville 2, 11:

La ligue anséatique avait conçu le plan d'un vaste commerce . . . Plusieurs villes . . . résolurent de créer des routes artificielles à l'aide des rivières près desquelles elles étaient situées . . . il y eut des fêtes et des réjouissances publiques lorsqu'en 1398 trente barques chargées de sel et de chaux passèrent par la nouvelle route de Lauenbourg à Lubeck. (Aehnlich 2, 44. 71. 76.)

Vers 11145 ff.:

Ein grosser Kahn ist im Begriffe
Auf dem Canale hier zu sein . . .
Er sich gewiss nicht lumpen lässt
Und giebt der Flotte Fest nach Fest.

Catteau-Calleville 2, 104: Ils mêlèrent insensiblement des vues politiques à leurs projets dévastateurs, et au milieu des combats maritimes ils entrevirent les avantages du commerce.

Vers 11186 ff.:

Ich müsste keine Schifffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.

Wichtiger als solche einzelne Anklänge ist das grosse Gesamtbild, wie es bei Catteau-Calleville erscheint: der stählende, kulturweckende Kampf der Uferbevölkerung mit dem Meere. Dafür muss ich auf das Original verweisen. Aus diesem Gesamtbilde ist Fausts Scheidevision erwachsen:

Und so verbringt, umrungen von Gefahr
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.

Ich behaupte nicht etwa, dass der Plan erst aus diesem Buche stamme; er ist gewiss viel älter (vgl. Pniower, Goethes Faust S. 295); aber auf die Ausführung hat das Buch einigen Einfluss geübt. Der Gedanke an Faust lag auch wohl bei der eifrigen Lektüre schon zu Grunde.

Gemälde und Bildwerke im Faust.

Die grossen Dichtungen der Weltlitteratur bringen fast durchweg Stoffe zur Darstellung, die schon vorher anderweitig gestaltet waren. Die grossen Stoffe werden von keinem Einzelnen erfunden. Wo uns in der Litteratur eine reich quellende Erfindungskraft entgegentritt, da handelt es sich um die untergeordnete Fähigkeit, den Helden durch äusserlich immer neue Situationen hindurchzuführen, niemals um die Schaffung einer Urgruppe, einer poetischen Grundsituation, einer Stellung des Helden zur Welt, die, das Tiefste in uns aufregend, unendlicher Ausgestaltung und Vertiefung fähig ist. Mit dem hohen Glück, eine solche Urgruppe, wie wir sie in Don Juan, Faust, dem ewigen Juden, Prometheus haben, frei schaffen und erfinden zu dürfen, ist vielleicht nur ein einziges Mal ein Dichter begnadet worden: Cervantes. Aber auch jene untergeordnete Fabulierkunst findet sich nie bei grossen Dichtern, die vielmehr fast immer Material verwenden, das schon von der Sage oder Historie gestaltet ist oder Anekdoten und eigene Erlebnisse ausgestalten.

Nun sind aber Geschichte, Sage und die umgebende Wirklichkeit nicht die einzigen Gebiete, wo wir Menschen in bedeutender Situation und Gruppe schauen. Das weite Reich der bildenden Kunst ist voll von solchen erregenden Motiven. Ob ein Dichter sie sich zu Nutze machen kann, hängt von den äusseren Umständen ab. In Schillers Dichtung würden wir nach solcher Nachwirkung von Bildwerken vergeblich suchen; sein äusser-

lich so enggebundenes Leben hat ihm kein Verhältnis zur bildenden Kunst vergönnt. Aber Goethes glückliche Augen durften ein langes Leben hindurch das Schöne auch räumlich gebildet schauen, und seine Dichtung hat daraus reiche Nahrung gesogen. Das gilt besonders vom Faust. Goethe hat den Faustoff, diesen einstweilen letzten Mythos, den einzigen in der modernen Welt entstandenen, unter Hereinziehung vieler älterer Mythen künstlerisch ausgestaltet: Himmel und Hölle, Hexenküche, Blocksberg und klassische Walpurgisnacht. So führt die Dichtung häufig in Kreise, wo die sinnliche Erfahrung versagte. Die bildende Kunst konnte dem Dichter hier vielfach bieten, was er brauchte, um sicheren poetischen Boden unter den Füssen zu fühlen: klare, sinnlich anschauliche Umrisse und Gestalten. Solche imaginative Gebiete werden ja zunächst von der mythenbildenden Volkspoesie erobert. Aber Religion und Sage schaffen nur die allgemeinen Conceptionen in verschwommenen Umrissen; wenn nun Maler und Bildhauer dahin folgen, so sind sie in der Notwendigkeit, das Verschwommene bestimmt auszugestalten, sie müssen sich entscheiden, wie diese Dinge nun eigentlich aussehen sollen, und aus dieser Not erwächst die schönste Tugend. Die weitere Ausbildung solcher Sagenstoffe erfolgt überall durch die bildenden Künstler, sie müssen malend und meisselnd dichten und können so dem späteren Kunstdichter, in dem diese naive angeborene Farbe der Entschliessung angekränkelt ist, die reichste Anregung gewähren.

Gleich der Prolog im Himmel stützt sich zwar nicht auf ein bestimmtes einzelnes, aber auf eine Anzahl verwandter Gemälde. Die Malerei hat in der Darstellung des Herrn und seiner Engelschaaren den Boden für eine solche Dichtung bereitet. Nur weil ein jeder Leser schon auf Gemälden den Herrn in seiner Glorie auf leuchtenden Wolken thronend, umgeben von anbetenden Engeln, geschaut hat, kann der Dichter die einfachen Worte hinsetzen: „Prolog im Himmel, der Herr,

die himmlischen Heerschaaren", und dabei sicher sein, dass in der Phantasie des Lesers sofort ein Bild entsteht, welches einigermassen dem gleicht, das er selber schaut.

Nicht ganz so steht es mit der Umgebung, in der wir Faust beim Beginn des Monologs erblicken. Zwar stellt sich hier sofort die Erinnerung an Rembrandts Radierung ein, die auch dem Fragment von 1790 in einer Umbildung von Lips beigegeben war, und die Goethe selbst besass. Aber ob ihm diese Radierung schon zur Zeit der ersten Faustdichtung zu Gesicht gekommen war, ist unsicher trotz der Briefstelle vom Ende August 1775: „Und lebe ganz mit Rembrandt" (IV, 2, 285). Für die Ausmalung des Bildes, das aus verschiedenen Stellen des Monologs so anschaulich herauswächst, des hohen gothischen Raumes, halb Laboratorium, halb Bibliothek und zugleich etwas Curiositätenkammer, bot auch die Beobachtung der Wirklichkeit Anhalt genug. Ja, Goethes eigene Mansardenkammer in Frankfurt mochte zur Zeit, wo er chemische Experimente nach alten Scharteken trieb, in bescheidenerem Masstabe ein ähnliches Bild bieten, und das „angerauchte Papier" hat ihn in eben dieser Kammer geärgert. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins 1895 Nr. 5). Von Biedermann (Goethe-Forschungen, neue Folge, Leipz. 1886 S. 86) erinnert an das Gemälde Thomas Wyck's in Winklers Gemäldekabinet und citiert dazu die Beschreibung, die Kreuchauff in seiner „Historischen Erklärung der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammlet" (1768) von diesem Gemälde giebt: „Die Offizin eines Chymisten ist mit vielen Werkzeugen, Büchern und Gerätschaften seiner Kunst angefüllt. Er selbst sitzt neben einem hohen Tische zur Rechten, auf dem ein grosses Buch aufgeschlagen liegt und hält eine Phiole." Gewiss, wir haben hier alle Elemente beisammen, die einen solchen Alchymistenstudierraum kennzeichnen, und da Goethe als Student das Winklersche Kabinet fleissig besucht hat (D. und W. Buch 8) und also auch dieses Gemälde

gesehen haben wird, so haben wir hier einen der Eindrücke, aus denen das Eingangsbild des Faustdramas erwachsen ist. Aber auch nur einen von vielen, denn solcher Bilder und Beschreibungen giebt es gar viele, und v. Biedermann setzt selbst hinzu: „Die Dresdner Königliche Galerie besitzt übrigens zwei dem beschriebenen ganz ähnliche Gemälde von Wyck.“ Das Anschauungsbild für Fausts Studierzimmer ist aus Beobachtung der Wirklichkeit, Gemälden und litterarischer Ueberlieferung untrennbar zusammengeflossen.

Für die Erdgeisterscheinung fand der Dichter die Anlehnung nicht bei der bildenden Kunst, sondern bei Swedenborg, und nur am Schluss des Monologcomplexes taucht ein Gemäldemotiv flüchtig auf.

> Vor jener dunklen Höhle nicht zu beben,
> In der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt,
> Nach jenem Durchgang hinzustreben,
> Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt,

„Phantasie“ ist eben die bildnerische Phantasie des Mittelalters, die diese Vorstellungen geschaffen hatte.

Für den Spaziergang fand Goethe in seinen eigenen Frankfurter und sonstigen Erinnerungen reichlich das sinnliche Anschauungsmaterial. Rudolf Kögel (Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. II, 556) meint: „(Die Spaziergangsscene) zeigt die Manier der holländischen Maler auf die Poesie angewandt. Diese waren dem Dichter besonders während der Reise an den Niederrhein 1774 nahe getreten. Gewisse Gemälde des Adriaen von Ostade und David Teniers könnten direkt eingewirkt haben, doch will ich dieser Grille nicht nachhängen.“ Bestimmte Zusammenhänge dieser Art bestehen gewiss nicht und die Darstellung der niederen Wirklichkeit ist bei Goethe doch weit mehr stilisiert als bei den Holländern. Goethes Bettlerlied kann man sich im Munde einer Figur von Ostade oder Teniers gar nicht vorstellen. Eben so wenig fördert es, wenn Wickhoff (Jahresh. des österr. archäol. Inst. I. 111) wegen einiger oberflächlicher Aehnlichkeiten die Anregung für den Inhalt der

Traumbilder, die Mephisto dem schlafenden Faust vorzaubert, in Philostrats Beschreibung des Andrier-Gemäldes (49 I, 147) sucht; dafür kommt weit eher das 26.—27. Kapitel bei Pfizer (Von Fausts „lustbarer Behausung“ und „gezauberten Lust-Garten“) in Betracht. Aber dass Goethe die Scene Auerbachs Keller gerade dort lokalisierte, dafür haben ihm zwei alte Gemälde den Anlass gegeben, die in seiner Studentenzeit schon seit langem dort hingen. Auf dem einen zecht Faust mit Studenten, das andere stellt seinen Fassritt vor, den eine Leipziger Lokalsage nach Auerbachs Keller verlegt hatte. Aus der Erinnerung an diese beiden Gemälde ergab sich der Plan der Scene ohne Weiteres.

Nun die Hexenküche. Wenn der Prolog auf der italienischen Malerei ruht, so hat für die Ausgestaltung dieses seltsamen Raumes die Phantasie holländischer Maler vorgearbeitet, besonders des jüngeren Teniers, Breughel's, des jüngeren Egbert van Heemskerk u. A. Es wäre aussichtslos, eine Sichtung der vielen Gemälde dieser Art vorzunehmen und ihren Einfluss auf das Goethe vorschwebende Bild im Einzelnen zu untersuchen. Sie haben alle mit der Hexenküche die phantastische Localität gemein, die mit allerhand spukhaften Missgestalten bevölkert ist. Von diesen Bildern, die in ihrer Gesamtheit hier zu Grunde liegen, ist eines herauszuheben, das dem Dichter wohl besonders deutlich vor Augen stand: das Gemälde eines unbekannten Meisters H. B. in der Dresdener Galerie, das sich auch zu Goethes Zeit schon dort befand und das Wickhoff (Jahreshefte des österr. archäol. Inst. I 105 ff.) als die Quelle vieler Einzelheiten in Goethes Scene in Anspruch nimmt. Das Bild führt in Wörmanns Katalog die Nummer 1378 und wird dort so beschrieben: „In gewölbtem Gemach sitzt, halb von hinten gesehen, ein Geisterbanner mit einem mächtigen Buche; ihm gegenüber ein grosser Affe. Rechts am Kamin der Hexenkessel, dessen Deckel eine Alte abzunehmen sucht, während eine Hexe zum

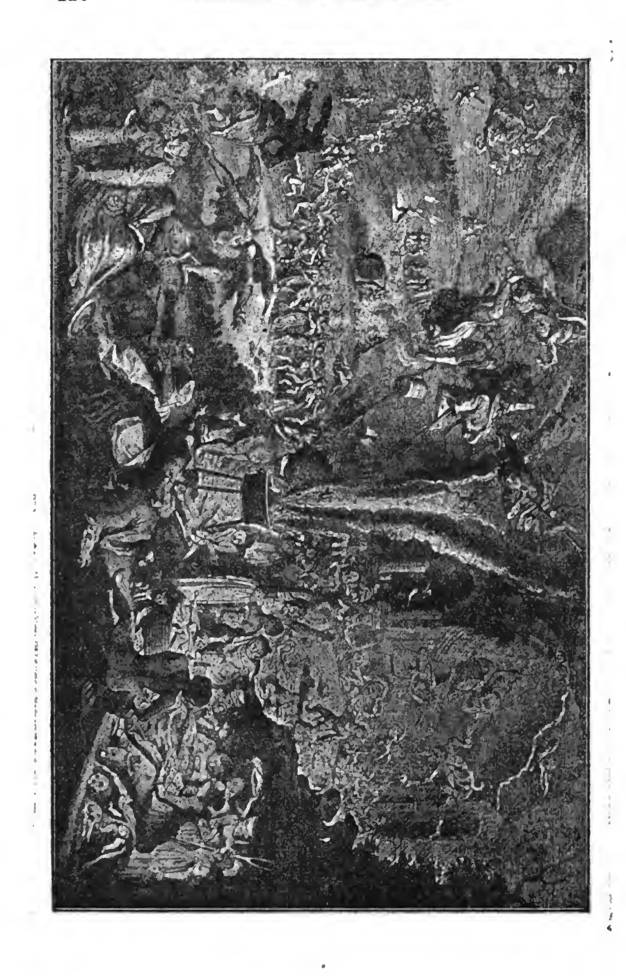
Schornstein hinausfliegt. Vorn am Boden Katzen und Pilze, ein Schwert und ein Schädel." Der jetzige Katalogtitel „Hexenküche" ist dem Bilde erst in neuerer Zeit mit Hinblick auf Goethes Dichtung beigelegt worden.

Die Hexenzeichnungen Heinrich Füssli's, von denen sich eine Anzahl, die ich darauf hin durchsehen durfte, in Goethes Sammlung befindet, haben keine besonderen Anregungen für die Hexenküche hergegeben. Dagegen entnahm Goethe einen einzelnen Zug im Scenar der Hexenküche dem Walpurgisnachtsbilde von Michael Herr, hier reproduciert nach Hirths kulturgeschichtlichem Bilderbuch. Dort brodelt im Vordergrund ein Kessel auf dem Feuer, und in dem aufsteigenden Dampf sieht man kleine froschähnliche Gestalten. Im Scenar der Hexenküche heisst es nun: „Auf einem niedrigen Heerde steht ein grosser Kessel über dem Feuer. In dem Dampf, der davon in die Höhe steigt, zeigen sich verschiedene Gestalten."

Das Bild im Zauberspiegel der Hexenküche nähert sich schon durch die Begrenzung in einem Rahmen irdischen gemalten Bildern schöner unbekleideter Weiber, und bei dem „hingestreckten Leibe" stellt sich die Erinnerung an Tizians Venusbilder ein. Das Zauberspiegelmotiv findet sich übrigens schon ein paar Jahre früher in dem „Bänkelsängerlied zum 26. Juli 1785, dem Geburtstage des Grafen Moritz Brühl":

Hier ruht er von Strapazen aus
Und denkt einmal in Ruh zu leben,
Allein Herr Amor lacht ihn aus
Und will ihm was zu wachen geben.
Er zeiget ihm das schönste Bild,
Das einem Zaubrer er gestohlen,
Es eilt der Held, entzündet wild,
Und will sich seine Schöne holen.

Die Menge der für die Hexenküche nachweisbaren bildlichen Anregungen ist nicht verwunderlich. Hier liess die Erfahrung ganz im Stich. Das ganze Gebiet war recht eigentlich erst durch die Malerei erobert worden.



In der Zwingerscene erscheint ein Bild, freilich nicht latent, so dass es eigentlich nicht unter die gegenwärtige Betrachtung fällt.

Das Schwert im Herzen
Mit tausend Schmerzen
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.
Zum Vater blickst du . . . .

Wie deutlich sieht man hier das schmerzvoll aufwärts gerichtete Antlitz der Mater dolorosa vor sich. Es ist ein gemaltes, nicht ein plastisches Bild der Jungfrau, an das Gretchen ihren Jammer ausströmt, denn nur auf Gemälden findet sich im Anschluss an Lukas 2, 35 die Darstellung der schmerzenreichen Mutter mit einem oder vielen Schwertern im Herzen. Sonst hatte der Dichter für die Reihe der Gretchenscenen und das Stadtbild, dass in ihnen sichtbar wird: Gretchen aus der Kirche kommend, der Nachbarin Gärtchen, Zwinger, Dom, Kerker nichts nötig als die sinnlichen Anschauungen, die aus der Wirklichkeit aufgenommen, zur Verwendung jederzeit bereit lagen. Aber für die Walpurgisnacht fehlte diese Unterlage, und sofort trat wieder ergänzend ein, was Zeichner im Dienste der um den Brocken geschäftigen Volksphantasie in Holzschnitten hierher gehöriger Werke aufgespeichert hatten. Vor allem kommt hier das Titelbild von Prätorius' Blockes Berges Verrichtung in Betracht, eine nur wenig veränderte Nachbildung der linken Hälfte von Michael Herr's Blocksbergbilde*). Wir sehen die Hexen und Hexenmeister mit Musikanten untermischt in gedrängter Schaar nach oben zum Gipfel dringen, wo der Satan auf einem fassähnlichen Throne sitzt.

*) Herrs Bild hat zuerst v. Biedermann (Leipziger Zeitung 1891, Beilage 135) und danach Witkowski (Die Walpurgisnacht, Leipzig 1894 S. 36) in Verbindung mit Goethes Walpurgisnacht erwähnt. Genauere Untersuchungen über das Bild und seine Einwirkungen auf Goethe hat August Fresenius angestellt, aber noch nicht zum Abschluss gebracht. Ihm verdanke ich auch den Hinweis auf das Motiv der Gestalten im Dampf.

Der ganze Strudel strebt nach oben . . .
Herr Urian sitzt oben auf.

Im Kreise ein Oberteufel mit Flammenfingern.

Paralip. 34: Leuchtende Finger des Mephisto.

Die Anregung zur Einführung einer Trödelhexe erhielt Goethe von Michael Herrs Bilde, nicht aus dem Ausschnitt bei Prätorius, der diese Figur nicht enthält. Wir sehen im Vordergrunde verschiedene Hexen um einen unheimlichen Kram beschäftigt, der auf einem tonnenartigen Untersatz ausgebreitet ist. Eine steht und scheint mit erhobenen Armen die Waare auszuschreien, eine andere sitzt dabei und betrachtet einen in den Eihäuten befindlichen Foetus (oder einen Homunkulus in der Flasche?) Auf der Tonne liegt ein Schwert, von einer abgehauenen Hand umfasst, ein Totenkopf, hinter dem ein isolierter Arm in die Höhe greift, ein foetusartiges Figürchen, ein beschriebener Zettel, auf dem oben ein Kreuz sichtbar ist.

Ihr Herren, geht nicht so vorbei!
Lasst die Gelegenheit nicht fahren!
Aufmerksam blickt nach meinen Waaren!
Es steht dahier gar mancherlei.
Und doch ist nichts in meinem Laden,
Dem keiner auf der Erde gleicht,
Das nicht einmal zum tüchtgen Schaden
Der Menschen und der Welt gereicht.
Kein Dolch ist hier, von dem nicht Blut geflossen,
Kein Kelch, von dem sich nicht durch ganz gesunden Leib
Verzehrend heisses Gift ergossen,
Kein Schmuck, der nicht ein liebenswürdig Weib
Verführt, kein Schwert, das nicht den Bund gebrochen,
Nicht etwa hinterrücks den Gegenmann durchstochen.

Eine der Intermezzogestalten wird so beschrieben:

Spinnenfuss und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen!

Solche Zusammenfügungen disparater Teile zu barocken Pseudoorganismen sind eine Erfindung der antiken Kunst. Antiphilos aus Aegypten soll zuerst solche

„Gryllen“ gemalt haben; unter den neueren Malern ist der jüngere Teniers besonders virtuos darin, und dessen Gestalten hat Goethe hier deutlich vor Augen. —

Sowohl auf dem Titelbilde von Prätorius' Blockes Berges Verrichtung als in der von Goethe ebenfalls benutzten Daemonolatria des Remigius (vgl. Witkowski, die Walpurgisnacht, Leipzig 1894 S. 32) findet sich die freilich auch litterarisch bei Prätorius, Remigius, Erasmus Francisci u. A. häufig dargestellte Gruppe, wie die Blocksberggäste dem Teufel durch einen Kuss auf die posteriora huldigen. Als nun Goethe den Plan fasste, der Walpurgisnacht eine Art von komischem Inferno einzufügen, worin die deutschen Litteraten, denen er seine Abneigung gönnte, dem Satan präsentiert werden, ihm huldigen und so ihr Wesen darstellen, „sich prostituieren“ sollten, wie man das zu Goethes Zeiten nannte, da griff er auch das Kussmotiv auf und bedachte damit Reichardt, der schon in den Xenien immer wieder als niedriger Schmeichler erscheint. Als „X“ leistet dieser hier dem Satan die entsagungsvolle Huldigung. —

Hans Fischer (eine bildliche Quelle von Goethes Walpurgisnacht, Grenzboten 1886, Bd. 2, S. 94) verweist auf einen in „Saxonia vetus et magna oder Beschreibung des alten Sachsen-Landes von Caspar Schneider, Dresden 1727“ S. 166 befindlichen Kupferstich, auf dem die Hexenversammlung auf dem Blocksberg dargestellt ist. Er findet in den einzelnen Gruppen des Bildes deutliche Uebereinstimmung mit Goethes Versen und versucht das nicht ohne Gewaltsamkeit zu zeigen. Es fehlt auch jeder Nachweis, dass Goethe gerade diese alte Schwarte gekannt hat. Soweit aber Fischers Beobachtung, dass einzelne Gruppen des Bildes mit Walpurgisnachtsversen übereinstimmen, begründet ist, erklärt sie sich in einfacher Weise. Der Zeichner hat sich sehr unbefangen an dem Titelbilde der Blockesbergesverrichtung inspiriert, er hat diesem Blatte, dass ja seinerseits wieder auf Michael Herr ruht, den Gesamtaufbau mit geringer und viele Gruppen und Gestalten ganz ohne Umbildung

übernommen, darunter auch die Hexe, die dem Bock huldigt.

Eine andere Einwirkung eines Kunstwerkes auf die Gestaltung einer Einzelheit in der Walpurgisnacht hat O. Kern (Goethe-Jahrb. 18, 271) nachzuweisen gesucht. Ein Terracotte des Berliner Antiquariums stellt ein nacktes Weib dar, das mit unanständigen Geberden auf einem Schwein reitet. Goethe könne vielleicht diese Figur in Italien gesehen und sich ihrer erinnert haben, als er die Verse niederschrieb:

> Die alte Baubo kommt allein;
> Sie reitet auf einem Mutterschwein.

Die Figur hat, wie Kern selbst angiebt, an sich mit Baubo nichts zu thun. Das würde die Annahme eines solchen Zusammenhanges noch nicht verhindern; es lässt sich aber in keiner Weise wahrscheinlich machen, dass Goethe die Figur in Italien gesehen hat. Unter diesen Umständen nehmen wir denn doch lieber an, dass er einfach „der modernen Empfindung gefolgt ist, die in dem Schwein ein unanständiges Tier sieht," wie Kern ganz zutreffend sagt. —

Die gewaltigen Umrisse der Kerkerscene beruhen nicht auf äusserer Anschauung, und so treten wir gleich in das „weitglänzende Portal" ein — so durfte Goethe es wohl nennen — das zum zweiten Teile führt.

In Ariels Versen 4666 ff:

> Horchet! horcht dem Sturm der Horen

findet Calvin Thomas (Goethes Faust, Boston 1897 II 342) Inspiration aus Guido Renis Auroragemälde, an das schon Löper hier erinnert hatte. Aber Goethes Schilderung ist einzig darauf gerichtet, uns die Empfindung des ungeheuren Getöses zu vermitteln. Dazu bietet er alle Hilfsmittel der Tonmalerei auf. In den beiden Versen

> Felsenthore knarren rasselnd
> Phoebus Räder rollen prasselnd

feiern die rollenden R- und die zischenden S-Laute ihr

Fest. Goethe ruft hier das Ohr und gar nicht das Auge auf, und kein bestimmter Zug erinnert an Guido Reni's heiter festliche Darstellung. —

Für die Mummenschanz liegen verschiedene Hinweise auf Einwirkung von Bildwerken vor.

Wickhoff (Jahreshefte des österr. archäol. Instituts I 119) sucht für den Knaben Lenker und überhaupt für einen beträchtlichen Teil der Mummenschanz die Anregung in dem „Triumphzug Maximilians, den der Kaiser hatte in Holz schneiden lassen. Hier wie dort eine Reihe phantastischer Schauwagen, die von einem Herold eingeführt werden. Dass der Triumphzug Maximilians wirklich die erste Anregung gab, wird durch die Knäblein zur Gewissheit, die in flatternden Kleidern auf märchenhaften Tieren sitzend die Wagen lenken. Sie waren das direkte Vorbild für den Knaben Lenker.“ — Dann ist dieser seinem „direkten Vorbild“ recht unähnlich ausgefallen; er ist durchaus kein Knäblein:

> Doch würdest du zu Wohl und Weh
> Auch jetzo schon bei Mädchen gelten.

Und die phantastischen Schauwagen können einen solchen Zusammenhang durchaus nicht beweisen; sie gehören eben zum Karnevalsapparat. Goethe, das römische Karneval: „Ehemals sollen diese Prachtwagen weit häufiger und kostbarer, auch durch mythologische und allegorische Vorstellungen interessanter gewesen sein.“

Merkwürdige Entdeckungen zur Mummenschanz hat Francke gemacht (Mantegnas Triumph of Ceasar in the second part of Faust; Studies and notes in philology and litterature, Boston 1892 S. 125 ff.) und sie gegen den Einspruch Veit Valentins (Jahresberichte f. d. Lit.-Gesch. Bd. 3, IV 8a 51) verteidigt (Modern Language Notes Bd. 11, S. 27 f.). Goethe veröffentlichte 1823 zwei Aufsätze über Mantegnas Triumph des Cäsar. Dort heisst es: „Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulchen von acht bis zehn Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich als bei dem anständigsten Feste.“ Dazu sagt nun Francke: „It is hard not to

see an affinity of this charakterization with the manner, in which in the Mummenschanz the pair „Mutter und Tochter“ are introduced.“ Das Gegenteil ist eher richtig; es ist schwer eine Aehnlichkeit der beiden Gruppen zu entdecken, und Francke macht denn auch selbst auf den gründlichen Unterschied zwischen der edlen Dame mit ihrem Töchterchen und der frivolous matchmaker angling for an opportunity of marrying off her equally coquettish daughter aufmerksam, aber ohne sich dadurch in der einmal gefassten Meinung beirren zu lassen. Dort und hier sind Mutter und Tochter, und das genügt ihm. Dass die Mutter dort edel, hier gemein, dass die Tochter dort 8—10 Jahre, hier überreif und heiratsbedürftig ist, stört ihn nicht.

Die weiteren Beobachtungen Francke's zur Mummenschanz sind von ähnlicher Art. Wir übergehen sie mit Ausnahme einer einzigen, die nicht ganz unbegründet ist.

Goethe: „Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling in langer, fast weiblicher Kleidung singt zur Leier und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren.“ Francke findet hier — trotz wesentlicher Unterschiede, wie er selbst betont — eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit der Gestalt des Knaben Lenker:

> Und welch ein zierliches Gewand
> Fliesst dir von Schultern zu den Socken
> Mit Purpursaum und Glitzertand!
> Man könnte dich ein Mädchen schelten.

Die Aehnlichkeit ist vorhanden, aber sie erklärt sich dadurch, dass sowohl bei dem italienischen Maler als bei dem deutschen Dichter der in der antiken Sculptur herausgebildete Typus des Apollo kitharoedus nachwirkt. Das können wir denn für unser Thema registrieren.

Dagegen muss gegen weitere Entdeckungen desselben Autors wieder ernstlich Einspruch erhoben werden. „Did the Hypnerotomachia Poliphili influence the second part of Faust?“ (Studies and notes, Vol. II, Boston 1893, S. 121.)

Francke findet in den berühmten Holzschnitten der

Hypnerotomachia, eines in Venedig 1499 erschienenen allegorischen Prosaromans von Francesco Colonna, bildliche Anregungen für Fausts Gang zu den Müttern. Das „Unbetretene, nicht zu Betretende“ soll nach ihm in einem Bilde dargestellt sein, wo Poliphilus sich drei Thüren nähert, von denen eine die Inschrift trägt: Mater amoris. Ich sehe nichts als eine phantastische Felslandschaft und in einer Felswand drei Thüren. Welch ein Fehlgriff ist es, für Goethes Schilderung des Formlosen, Unschaubaren die Anregung in schaubaren Formen zu suchen!

Nun weiter Faust vor den Müttern! Wir sehen auf dem von Francke wiedergegebenen Bilde Poliphilus vor einer mit Lumpen dürftig bekleideten Matrone, die von einer Anzahl wohlbekleideter Frauen umgeben ist. Ich vermute, dass die Inschrift „Mater amoris“ an allem Schuld ist. Wie die Bilder der Hypnerotomachie, deren Kenntnis sich für Goethe gar nicht nachweisen lässt, auf den „Olivenzweig mit Früchten“ in der Mummenschanz und auf die Darstellung von Faust und Gretchen in der ewigen Seligkeit gewirkt haben, das übergehen wir. —

Am 30. Dezember 1829 las Goethe Eckermann die Scene der Erscheinung von Paris und Helena vor. Von Paris sagt Eckermann: „Er setzt sich, er lehnt sich, den Arm über den Kopf gebogen, wie wir ihn auf alten Bildwerken dargestellt finden.“ Ob nun wirklich eine solche Erinnerung hier mitspielt, ist nicht sicher. Goethes plastische Phantasie war eben in der Schule der Alten herangebildet, und so schaut er nun auch aus eigenem Vermögen seine poetischen Geschöpfe in plastisch schönen und bezeichnenden Stellungen. Aber dieser Aufmerksamkeit Eckermanns auf das Verhältnis der Paris und Helena-Gruppe zur Kunst haben wir wahrscheinlich zwei Faustverse zu danken. Er erzählt unter dem 24. Februar 1830: „Goethe sagte mir sodann, dass er in die Erscheinung der Helena noch einen Zug hineingebracht, um ihre Schönheit zu erhöhen, welches

durch eine Bemerkung von mir veranlasst worden und meinem Gefühle zur Ehre gereiche.“ Die einzelnen Züge in der Erscheinung hängen nun so aneinander, dass für eine solche Einschiebung kein Raum bleibt, mit Ausnahme eines Verses, der sich in doppelter Weise von den übrigen abhebt.

Dame. Endymion und Luna! wie gemalt!

Dies ist der einzige Vers, der nicht unmittelbar schildert, was vorgeht, und es ist zugleich der einzige Vers, in dem eine Dame etwas nicht Herabsetzendes von Helena aussagt. Eckermann wird also am 30. Dezember gesagt haben, dass ihn die Gruppe an Gemälde von Endymion und Luna erinnere, und als Goethe diesen Zug nun nachträglich einfügte, versäumte er die sonst durchgängig beobachtete Regel, dass die Damen zu medisieren haben. Man merkt dem zugehörigen Verse

Von ihrer Schönheit ist er angestrahlt

auch wohl an, dass er sekundär entstanden dem Reime seine Existenz verdankt. Calvin Thomas hat in Goethes Sammlungen einen Kupferstich von Le Sueur nach Sebastian Conca's Gemälde von Diana und Endymion gefunden, und ihn als hier zu Grunde liegend in seiner Faustausgabe reproduciert, aber es handelt sich, wenn die dargelegte Vermutung zutrifft, nicht um unmittelbare Inspiration, sondern um eine Art von nachträglichem vergleichendem Citat. (Vergl. Pniower, Goethes Faust S. 247).

Fausts äussere Erscheinung in dieser Scene:

Im Priesterkleid, bekränzt, ein Wundermann

ist nach Wickhoff (Jahresh. d. österr. archäol. Inst. I 105 ff.) dem sechsten Blatte in Yonng William Otleys Tafelwerk (London 1826) nachgezeichnet, wo nach einem Fresco der Oberkirche von Assisi Simon Magus dargestellt ist, wie er im weiten Faltengewande, bekränzt, von fünf Engelknaben gehalten, in der Luft schwebt. Goethe besass Otleys Werk nicht, es befand sich aber, wie mir Ruland freundlich mitteilt, in der grossher-

zoglichen Sammlung, und so mag Goethe es wohl gekannt haben. Der innere Hergang wäre dann so, dass die Darstellung in Goethe zunächst die Erinnerung an die teilweise schon ausgeführte Verklärung und Himmelfahrt Fausts weckte und dass er so darauf geführt wurde, die äussere Ausstattung des Simon Magus auf seinen Faust zu übertragen, der von den Müttern wiederkehrend sich würdig und eindrucksvoll darstellen sollte. Auch die Bezeichnung als Wundermann würde dann bei dieser Uebertragung auf Faust übergegangen sein. —

Die Scenen in Fausts Studierzimmer bieten für unsere Betrachtung nur zwei Einzelzüge. Alexander Tille weist in den preuss. Jahrbüchern Bd. 72 S. 291 darauf hin, dass in Rambergs 1828 herausgekommenen Zeichnungen zum ersten Teile Faust der Schüler mit Lockenkopf und Spitzenkragen dargestellt ist. Wenn nun Mephisto zum Baccalaureus sagt:

> Am Lockenkopf und Spitzenkragen
> Empfandet ihr ein kindliches Behagen

so ist Tille's Meinung vollkommen einleuchtend, dass Goethe diesen Zug dem Ramberg'schen Bilde entnommen habe. Es ist recht artig, hier zu sehen, wie eine Illustration zum ersten Teile auf den zweiten einwirkt.

In Fausts Traumvisionen von Leda und dem Schwan sehen wir seine Seele immer um den geheimnisvoll-lieblichen Vorgang beschäftigt, dem Helena entsprossen ist. Schon bei Philostrat beschrieben (Goethe 49 I, 70), in den Herkulanischen Gemälden dargestellt und von Goethe citiert, war dieser Vorgang durch Correggios Gemälde für alle Zeiten unvergänglich ausgeprägt worden, und an dieses Bild lehnt sich der Dichter weniger in den Einzelheiten an als in der festlich heiteren Gesamtstimmung, der blühenden, durch Schönheit der Form geadelten Sinnlichkeit. —

In der klassischen Walpurgisnacht lässt der Dichter die Tradition des Altertums in einem gewaltigen Prachtbilde aufleben. Was ihn reizte, dieser die Handlung des Faustdramas nur wenig fördernden Episode eine

so breite und liebevolle Ausgestaltung zu widmen, war eben die Lust, all das Schöne, was von dort ihm zugeflossen war, aufs Neue darzustellen, dichterisch umgeprägt und ausgestaltet -- ein einziger grosser Dank an diesen unerschöpflich fliessenden Quell des Schönen. Es handelt sich nicht nur um antike Kunstwerke. Erichtho, die Greifen, Pygmäen*), Arimaspen, Sirenen, Manto, die Daktylen, Imsen, die Kraniche des Ibykus, die Lamien, Empusa, Oreas, Dryas, Thales, Anaxagoras,

*) Für einen Zug in dem Kampf der Pygmäen mit den Reihern findet Emil Szanto (Jahresh. des österr. archäol. Instituts I 93 ff.) die Anregung in einem geschnittenen Stein der Berliner Sammlung, der Goethe im Abdruck bekannt war. Die Pygmäen, die hier nach der homerischen Ueberlieferung mit Kranichen kämpfen, tragen eine sonderbare Kopfbedeckung, die nach Szanto keine Kranichtrophäe vorstellt; aber Goethe könne sie wohl so gedeutet und danach für seine Pygmäen die Jagd nach den Reiherfedern erfunden haben. Das ist gerade so mühsam und unwahrscheinlich wie die folgende weitere Vermutung Szantos. In Fausts Worten

Ein Reuter kommt herangetrabt,
Er scheint von Geist und Muth begabt,
Von blendend weissem Pferd getragen . . .
Ich irre nicht, ich kenn' ihn schon,
Der Philyra berühmten Sohn!

male sich ein Irrtum Fausts, der zuerst Pferd und Reiter zu sehen glaube, dann aber sehe, dass sie eins seien. Hierbei habe sich Goethe der Stelle in den *'Αχιλλέως τροφαί* des Philostratos (Imag, 342, 25 ff.) erinnert, „wo als besondere Kunst des Malers gepriesen wird, wie er den Kentauren Cheiron so trefflich gemalt habe, dass man nicht unterscheiden konnte, wo der Mensch aufhört und wo das Tier anfängt, so dass die hybride Gestalt natürlich erschienen sein muss und daher am leichtesten mit der natürlichen und gewöhnlichen Verbindung von Mensch und Pferd, mit einem Reiter, verwechselt werden konnte“. Es verlohnt sich kaum, zu erwidern, dass Faust gerade im Gegenteil sagt: „Ich irre nicht“, und dass Goethe den Anblick in seine Teile auflöst, um die allzubequeme Angabe „ein Kentaur“ zu vermeiden — eben so, wie er kurz vorher nicht sagt: ein Elephant, sondern:

Ihr seht wie sich ein Berg herangedrängt,
Mit bunten Teppichen die Weichen stolz behängt;
Ein Haupt mit langen Zähnen, Schlangenrüssel.

Nereus, Proteus, die Telchinen und die Phorkyaden stammen aus der litterarischen Ueberlieferung; aber die Sphinxe, Nymphen, die Kentaurengestalt des Chiron, die Tritonen, Hippokampen und Meerdrachen standen Goethe in der sinnlichen Gestalt vor Augen, wie sie in antiken Bildwerken überliefert war. An einer Stelle unternimmt er mit den Mitteln der Poesie geradezu den Wettstreit mit der antiken Kunst.

Faust. Von Hercules willst nichts erwähnen?
Chiron. O weh! errege nicht mein Sehnen . . .
Ich hatte Phöbus nie gesehn,
Noch Ares, Hermes, wie sie heissen;
Da sah ich mir vor Augen stehn,
Was alle Menschen göttlich preisen.
So war er ein geborner König,
Als Jüngling herrlichst anzuschaun,
Dem ältern Bruder unterthänig
Und auch den allerliebsten Fraun.
Den zweiten zeugt nicht Gäa wieder,
Nicht führt ihn Hebe himmelein;
Vergebens mühen sich die Lieder,
Vergebens quälen sie den Stein.
Faust. So sehr auch Bildner auf ihn pochen,
So herrlich kam er nie zur Schau . . .

Das sind die Lehren von Lessings Laokoon, in einem Falle wirklichen Wettstreits zur Anwendung gebracht. Es wird gar nichts beschrieben, von Herakles' Gestalt erfahren wir nichts; sein Wesen erscheint in der Wirkung auf den begeisterten Chiron, und so baut sich uns mit den Mitteln des poetischen Wortes das hehre Idealbild auf. Und gleich danach erscheint eine poetische Huldigung für Schiller:

Die Schöne bleibt sich selber selig,
Die Anmuth macht unwiderstehlich. —

Im Vatikan sah Goethe Rafaels Karton, die Befreiung des Paulus aus dem Gefängnisse durch ein Erdbeben. Der Künstler war hier vor die schwierige Aufgabe gestellt, ein Erdbeben sinnlich darzustellen. Ein pompejanischer Bildhauer hat sich mit dieser Aufgabe naiv abgefunden, indem er die Gebäude einfach

schief zur Darstellung brachte. Rafael geht über diese unvollkommene Lösung weit hinaus; er zeigt mythenbildend den Genius des Erdbebens, wie er mit den Schultern drückend die Erdkruste durchbrochen hat und nun mit halbem Leibe aus der Oeffnung herausragt. Diese prächtig sinnliche Darstellung war die rechte Nahrung für Goethes Künstlerseele. Schon 1805 brachte er auf einem von ihm gezeichneten Diplom der Jenaer mineralogischen Gesellschaft den Seismos an und stellt ihn bergbildend dar; wir sehen, wie von Seismos' Schultern emporgedrückt die Erde sich zum Berge wölbt. Dieses Bild überträgt er nun hier in Verse; er führt den Seismos unter die Gestalten der klassischen Walpurgisnacht. Vergl. das Tagebuch vom 30. 4. 1829: „beachtete die Kupfer nach den Raphaelischen Cartonen" und 1. 5. 1829: „besondere Aufmerksamkeit auf die Raphaelischen Cartone".

Mit Seismos hatte Goethe ursprünglich noch ein Weiteres vor. Paralipomenon 123: „Noch aber haben sich Gebirgsschluchten und Gipfel nicht befestigt und bestätigt, so bemächtigen sich schon aus weit umherklaffenden Schlünden hervorwimmelnde Pygmäen der Oberarme und Schultern des noch gebeugt aufgestemmten Riesen und bedienen sich deren als Tanz- und Tummelplatz, inzwischen unzählbare Heere von Kranichen Gipfelhaupt und Haare, als wären es undurchdringliche Wälder, kreischend umziehen und, vor Schluss des allgemeinen Festes, ein ergötzliches Kampfspiel ankündigen." Erich Schmidt verweist in der Weim. Ausg. zutreffend für den ersten Teil dieser Empfindung auf die Anregung vom Nil im Vatikan, (für das Weitere auf Gulliver). Welch ein gewaltiger Rahmen, der die Pygmäen und Kraniche ursprünglich zusammenhalten sollte! —

Bei der Schilderung Galateas, die auf dem Muschelwagen einherfährt, von Tritonen und Nereiden umgeben, sie selbst unter den anmutigen Gebilden die Anmutigste, hat Goethe mit zwei Gemälden gewetteifert: dem nach Philostrat von ihm beschriebenen und dem Rafaels

in der Villa Farnesina. Der Muschelwagen von Delphinen gezogen, ist der griechischen Beschreibung, dem Gemälde Rafaels und den Versen Goethes gemeinsam. Dagegen entsprechen die Verse:

> Sie werfen sich anmutigster Geberde
> Vom Wasserdrachen auf Neptunus Pferde

nur Rafaels Darstellung, die als wirklich vorhandenes Gemälde natürlich hier stärker wirkt als Philostrats Beschreibung. Wie Rafaels blickt auch Goethes Galatea rückwärts. Dieses herrliche von ihm in Versen nachgedichtete Gemälde schmückt der Dichter nun noch mit einem poetischen Feuerwerk. Homunculus, hingerissen, überstrahlt die Schöne mit dem Glanze seiner Leuchte und zerschellt liebentzündet an ihrem Thron. Und nun ergiesst sich das leuchtende Wunder über das ganze prachtvolle Schlussbild:

> Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
> Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?
> So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
> Die Körper sie glühen auf nächtlicher Bahn,
> Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
> So herrsche denn Eros der alles begonnen!

Und wie dem Auge zaubert der Dichter dem Ohre die schönste imaginative Erquickung vor:

> In dieser Lebensfeuchte
> Erglänzt erst deine Leuchte
> Mit herrlichem Getön.

Ja, er fügt in sein Zauberbild eine Bewegung ein, die den Rhythmus der liebenden Seele wiederspiegelt.

> Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süsse,
> Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt.

So schafft der Dichter mit seinen Mitteln das Kunstwerk des Malers um, er spricht zur Imagination des Ohres wie zu der des Auges und schafft mit den Mitteln des poetischen Wortes noch etwas ganz Neues, über den Kreis der sinnlichen Erfahrung Hinausweisendes. Das starre Bild des Malers zeigt er in fliessender Bewegung, aber diese spiegelt wie die Bewegung der

Musik unmittelbar das Auf- und Niederwogen der Menschenseele. Die Dichtung führt uns hier mit leiser Hand an die Grenzen eines jenseitigen, intelligiblen Reiches, wo alles in unsere Erdenschranken sinnlich Gesonderte in einen ewigen Einklang zusammenfliesst. Schon die Verse

> Erglänzt erst deine Leuchte
> Mit herrlichem Getön

scheinen mir den Hinweis zu enthalten, dass das Leuchten und Tönen im Grunde eins ist, wenn es sich auch sprachlich ebenso gut als ein gleichzeitiges Nebeneinander auffassen lässt. Eine verwandte Anschauung liegt den Versen zu Grunde:

> Tönend wird für Geistes Ohren
> Schon der neue Tag geboren

und von der Schnecke heisst es in der deutschen Walpurgisnacht:

> Mit ihrem tastenden Gesicht
> Hat sie mir schon was abgerochen.

Ebenso im Divan:

> Sie entwickelte dem Trüben
> Ein erklingend Farbenspiel

und im Märchen der Unterhaltungen: „weil sie eben zur Harfe sang; die lieblichen Töne zeigten sich erst als Ringe auf der Oberfläche des stillen Sees, dann wie ein leichter Hauch setzten sie Gras und Büsche in Bewegung.“ —

Der Helenaakt ruht in seiner ersten Hälfte auf dem griechischen Drama, und nur für ein paar einzelne Züge lässt sich Anregung aus Bildwerken nachweisen.

> Ajax führte ja
> Geschlungene Schlang' im Schilde, wie ihr selbst gesehen.

Das hatte wenigstens Goethe selbst gesehen, und zwar auf einer in Weimar befindlichen Vase, die 1794 von Böttiger und Heinrich Meyer in einer besonderen Schrift erläutert wurde: „Ueber den Raub der Cassandra auf einem alten Gefässe.“ Dort heisst es S. 53:

„Das Merkwürdigste bei unsrer Figur (Ajax) ist ohne Zweifel der auf dem Schilde angedeutete Drache. Man weiss, wie viel Sinn das frühe Altertum in diese auf den Schilden der Helden abgebildeten Embleme zu legen pflegte.“ (Düntzer, Goethes Faust, Leipzig 1857 S. 646).

Einige Züge in der Darstellung Helenas mögen hier angeführt werden, obwohl sie nicht von sinnlicher Anschauung, sondern durch die litterarische Ueberlieferung über ein Gemälde inspiriert sind. In seinem Aufsatz „Polygnots Gemälde“ (48, 107) sagt Goethe von Helena: „Hier sitzt sie wieder, als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem . . . Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüsst . . . Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beistimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint jene im höchsten Glanze, da sie mitten unter den Gefangenen als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen.“ So, wie er es aus Pausanias' Bericht über Polygnot herauslas, hat Goethe sie hier zur Darstellung gebracht und auch den Zug vom Binden und Lösen nicht vergessen:

> doch nur du allein
> Bestrafst, begnadigst, wie dir's wohlgefällt. —

Die Erfindung von dem gefesselten Lynceus hat also ihren Ursprung in Polygnots Beschreibung jenes wirklichen oder fingierten Gemäldes (Vgl. v. Löper, Faust II, Seite XXIII und Emil Szanto, Ztschr. für österr. Gymn. 48, 289).

Bedeutender als solche vereinzelten Anregungen ist ein anderer mehr innerlicher Zusammenhang der Helenadichtung mit der bildenden Kunst. Hier im griechischen Bereich bestrebt sich Goethe sichtlich und mit vollkommenem Gelingen, an bedeutenden Stellen seinen poetischen Gebilden die Wirkung des Statuarisch-Geschlossenen zu verleihen, seine Schöpfungen an das Gebiet des Bildnerischen heranzurücken.

Als aber ich dem Schosse des Herdes mich genaht,
Da sah ich, bei verglommner Asche lauem Rest,
Am Boden sitzen welch verhülltes grosses Weib,
Der Schlafenden nicht vergleichbar, wohl der Sinnenden . . .
Doch eingefaltet sitzt die unbewegliche;
Nur endlich rührt sie, auf mein Dräun, den rechten Arm,
Als wiese sie von Herd und Halle mich hinweg . , . .
Allein das Wunder reisst sich schnell vom Boden auf;
Gebietrisch mir den Weg vertretend, zeigt es sich
In hagrer Grösse, hohlen, blutig-trüben Blicks,
Seltsamer Bildung, wie sie Aug' und Geist verwirrt.

Unbeweglich sitzend, dann in grosser, dauernder Geberde, mit wegweisendem rechten Arm, zuletzt in furchtbarer Grösse aufgerichtet — immer erscheint hier Phorkyas bildnerisch aufgefasst und festgehalten. Und nun: „Phorkyas auf der Schwelle zwischen den Thürpfosten auftretend.“ So steht sie nun, von den Thürpfosten eingerahmt, während des ganzen langen Chorliedes unbeweglich da, in der letzten dieser drei statuarischen Auffassungen:

In hagrer Grösse, hohlen, blutig-trüben Blicks.

Auch Helena und der Chor erscheinen weiterhin bildnerisch aufgefasst und dargestellt. Phorkyas malt das ihnen drohende Schicksal mit grausamem Behagen im einzelnen aus, und nun sagt die scenarische Anweisung: „Helena und Chor (stehen erstaunt und erschreckt in bedeutender, wohl vorbereiteter Gruppe).“

Dieses Streben, an griechische Plastik zu erinnern, geht also durch den ersten, griechischen Teil des Helenaaktes hindurch.

Die zweite von Euphorion beherrschte Hälfte ruht wie die erste auf litterarischer Grundlage; aber eine Einzelheit glaube ich auch hier auf ein Produkt der bildenden Kunst zurückführen zu können.

In dem Titelbilde von Falks Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire vom Jahre 1797 war Kant dargestellt worden, mit dem Strahlenglanze ums Haupt auf einem Luftballon zu den höheren Regionen aufsteigend, indem er Hut und Perrücke mitsamt den Kleidungsstücken als

überflüssigen Ballast von sich wirft, die dann von seinen kleinen Nachtretern geschäftig aufgerafft werden. Alle diese Züge finden sich nun hier bei der Verklärung des Genius wieder: „Er wirft sich in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, sein Haupt strahlt, ... die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen.“ Dazu macht dann Mephisto dieselbe Nutzanwendung, die sich auch aus unserer satirischen Zeichnung ergiebt:

> Noch immer glücklich aufgefunden!
> Die Flamme freilich ist verschwunden,
> Doch ist mir um die Welt nicht leid.
> Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,
> Zu stiften Gild- und Handwerksneid;
> Und kann ich die Talente nicht verleihen,
> Verborg' ich wenigstens das Kleid.

Die Uebereinstimmung ist gewiss nicht zufällig; vielleicht liegt aber dort und hier eine ältere Quelle zu Grunde, die ich nicht nachzuweisen vermag. —

Euphorions Aureole führt Goethe selbst auf Eindrücke zurück, die er von pompejanischen und altchristlichen Bildern empfangen hatte (15, II, 126). —

In dieser Betrachtung müssen wir die positive Darstellung immer wieder durch Abwehr unterbrechen. Gerber (Rafaels Poesy and Poesy in Faust. Modern Language Notes 11, S. 56) sieht in den Versen des Chors 9863 ff.

> Heilige Poesie
> Himmelan steige sie u. s. w.

die poetische Umschreibung der Gestalt der Poesie aus den Stanzen im Vatikan. Freilich, Rafael stelle seine Poesie nicht als singend dar und in Goethes Versen seien Buch und Lyra nicht erwähnt. Aber mit ihren ausgebreiteten Schwingen sei die auf einem Stuhle sitzende Poesie auf Rafaels Gemälde doch als emporschwebend dargestellt. (Mit dem Stuhl?) Zur Bekräftigung seiner Entdeckung ist Gerber so glücklich, wie er selbst sagt, ein nur ein bis zwei Jahre vor der Helenadichtung liegendes Zeugnis aus Eckermann beibringen zu

können. Es lautet: „Er beschäftigt sich mit Rafael sehr oft.“ Auf S. 127 desselben Bandes weist Gerber obendrein noch nach, dass Goethe zwei Kopien von Rafaels Poesie besass und dass Heinrich Meyer das Gemälde in den Propyläen häufig erwähnt, und so ist die Kette seines Beweises geschlossen. — Der alte Refrain: Nur eigenartige Züge und Motive können auf diesem Gebiete beweisen. —

Am Schlusse des Akts löst sich der Chor in die Elemente auf, webt im Gedeihen der Fruchtbäume, giebt von den Felswänden das Echo wieder, wässert mit den Bächen um Wiesen und Gärten, waltet in der reifenden Rebe des Weinbergs und tobt im Uebermute des dionysischen Zuges. Mit den treu bewahrten Erinnerungsbildern mitdurchfeierter rheinischer Weinlesen vereinigen sich hier die Motive antiker Sarkophagreliefs, und so schliesst die klassisch-romantische Phantasmagorie mit einem aus diesen beiden Welten zusammengeflossenen Prachtbilde. —

Für den vierten Akt floss dem Dichter das Anschauungsmaterial aus verschiedenen Quellen zu. Naturbeobachtung wirkt nach in den Gestalten, die Faust in der Wolke schaut und in der Schilderung des unfruchtbaren Meeresufers (Vgl. auch oben S. 112). Frankfurter und sonstige Grossstadterinnerungen liegen der Schilderung der Stadt mit dem Bürgernahrungsgraus zu Grunde, und in dem von Mephisto ironisch entworfenen Bilde

Und wenn ich führe, wenn ich ritte,
Erschien' ich immer ihre Mitte
Von Hunderttausenden verehrt

haben wir Goethes eigene Position im Mittelpunkte des Weimarischen Wesens. So sprechen sich denn auch Goethes Empfindungen aus in Fausts Antwort darauf:

Das kann mich nicht zufriedenstellen!
Man freut sich, dass das Volk sich mehrt,
Nach seiner Art behaglich nährt,
Sogar sich bildet, sich belehrt —
Und man erzieht sich nur Rebellen.

Vgl. an Zelter, 18. März 1811: „Erziehe man sich nur eine Anzahl Schüler, so erzieht man sich fast eben so viele Widersacher.“ In die Darstellung der Schlacht fliessen Erinnerungen aus der Campagne ein, Versailles und Wilhelmshöhe erscheinen in Mephistos Schilderung einer Sardanapalischen Existenz, allerlei Sagenüberlieferung findet dichterische Gestaltung — nirgends liegen Gemälde zu Grunde. Aber der fünfte Akt führt wieder in Regionen, wo die Malerei die Führung hat, und Goethe selbst sagte zu Eckermann, dass er bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen sich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn er nicht seinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte. Das weist auf Dante, aber zugleich auch auf die italienische Malerei.

Wir haben im fünften Akt ein Crescendo solcher Anlehnung vor uns. Die Philemon-Baucis-Scenen sind davon ganz frei. Dann tauchen mit den Lemuren und der Grablegung vereinzelte bildnerische Motive auf, die sich immer weiter häufen, bis das Schlussbild als ein in Worten festgebanntes Gemälde vor dem entzückten Auge schwebt. Gehen wir nun das reiche Material im einzelnen durch.

In seinem Aufsatze: Der Tänzerin Grab (48, 143) stellt Goethe den lebhaften Eindruck dar, den er von den Gemälden eines kumanischen Grabes empfangen hatte. Auf dem mittleren ist nach ihm die Tänzerin dargestellt, wie sie ihre Künste im Tartarus fortsetzt, während zwei eben so gestaltete Verehrer ihr Beifall klatschen, „ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, dass sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.“ In der Faustdichtung hat nun dieser treu bewahrte Eindruck poetische Frucht getragen. Mit grossartiger Gewaltsamkeit setzt Goethe die Lemuren in Bewegung, führt sie, „aus Bändern, Sehnen und Ge-

bein geflickte Halbnaturen," zur Aushöhlung des Grabes und zur Grablegung herbei und schafft so eine Gruppe von der stärksten Eindruckskraft.

Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt!
Es ist die Menge, die mir fröhnet . . .

Wenn nun hier die Lemuren „mit neckischen Gebärden" graben, so hängt das mit Goethes Anschauungen von der Bedeutung des Hässlichen in der bildenden Kunst innig zusammen. Er sagt von den Lemuren: „Die göttliche Kunst, welche alles zu erhöhen und zu veredeln weiss, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Hässlichen, als wenn sie es komisch behandelt . . . jedem ist aus Erfahrung bekannt, dass uns die komischen und neckischen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergötzen" u. s. w. Die neckischen Geberden der Lemuren sind also solche grotesken Bewegungen, wie sie auf dem antiken Gemälde zu schauen sind und von Goethe ausführlich analysiert werden; es handelt sich nur um ein plastisches Motiv, nicht etwa um den Ausdruck neckischer Seelenregungen bei den Lemuren.*) —

Mit der scenischen Angabe „Grablegung" vermittelt uns der Dichter ohne Weiteres die Vorstellung eines in grosser, würdiger Weise sich vollziehenden Vorganges, weil dieses eine Wort genügt, Erinnerungsbilder von Gemälden in uns auszulösen. Es folgt der Kampf um die Leiche zwischen den Engeln und Teufeln, der ebenso auf litterarischer wie auf malerischer Ueberlieferung beruht. Im Einzelnen wird hier überall unsere malerisch geschulte Phantasie aufgerufen. Die Dickteufel mit

*) Den Zusammenhang der Lemuren im Faust mit denen auf dem antiken Gemälde legt Emil Szanto (Jahresh. des österr. arch. Inst. I 93 ff.) dar; das war aber schon vorher Gemeingut; vgl. die Kommentare von Düntzer, Löper u. A. — Das Lemurenlied (Paralipomenon 92) ist viel älter; es führt aber auch dort nur die Bezeichnung „Lied" und war etwa gespenstischen Totengräbern zugedacht.

kurzem geradem Horn, „wanstige Schufte mit den Feuerbacken“ — prachtvolle Exemplare besonders auf Michel Angelos jüngstem Gericht — die Dürrteufel mit langem krummem Horn, die Engel in der von oben sich öffnenden Glorie niederschwebend, der links sich öffnende gräuliche Höllenrachen, von dem weiterhin noch die Rede sein wird, das alles ist von Malern im Einzelnen ausgedichtetes Phantasiegut, und ohne solchen Besitz könnten wir dem Dichter hier gar nicht folgen.

Wickhoff (Jahresh. des österr. archäol. Inst. I 121) weist auf den rosenstreuenden Engel aus dem Fresco des Signorelli in Orvieto hin, der Goethe aus Otleys Tafelwerk bekannt gewesen sei. Das kann hier kaum fördern. Der eigenartigen Konception:

> Jene Rosen aus den Händen
> Liebend-heiliger Büsserinnen
> Halfen uns den Sieg gewinnen
> Und das hohe Werk vollenden,
> Diesen Seelenschatz erbeuten

liegt gewiss eine litterarische, einstweilen noch nicht aufgefundene Anregung zu Grunde.

Nun die Schlussscene. Wir verdanken Ludwig Friedländer (deutsche Rundschau, Januar 1881) den Nachweis, dass die im Eingange geschilderte Oertlichkeit „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, heilige Anachoreten gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften“ Wort für Wort dem im campo santo zu Pisa von einem Nachfolger Giottos dargestellten „Leben der thebanischen Einsiedler“ entspricht. Dort findet sich auch das Vorbild für die einzelnen Züge des Eingangschores:

> Waldung, sie schwankt heran
> Felsen, sie lasten dran,
> Wurzeln sie klammern an,
> Stamm dicht an Stamm hinan;
> Woge nach Woge spritzt
> Höhle die tiefste schützt;
> Löwen, sie schleichen stumm-
> Freundlich um uns herum,
> Ehren geweihten Ort
> Heiligen Liebeshort.

Friedländer beschreibt das Bild, das Goethe, der nie in Pisa war, aus Lasinio, Campo santo di Pisa tom. XII kannte: „Am Ufer des Nil, dessen Strom das Bild nach unten in seiner ganzen Breite abgrenzt, erheben sich steile, phantastisch geformte Felsen, die bis zum oberen Rande des Bildes reichen. Bäume, darunter Palmen, sind zwischen den Felsen verteilt, zum Teil aus Klüften oder hart an den schroffen Felsen emporgewachsen, auf engstem Raume wurzelnd. Von den Einsiedlern fischen einige im Nil, die meisten sind teils in kleinen Häuschen, teils in Höhlen oder vor denselben in verschiedenen Beschäftigungen dargestellt. An zwei Stellen sieht man je ein Paar Löwen die Erde zum Grabe eines gestorbenen Eremiten aufwühlen, an einer dritten zwei Löwen wie Hunde vor Wohnungen von Einsiedlern gelagert."

Diese Beobachtung ist zwingend, und ein von Calvin Thomas in seiner Faustausgabe reproducierter Kupferstich aus Goethes Sammlung, den heiligen Hieronymus in der Wüste nach Tizian (?) vorstellend — im Vordergrunde ebenfalls friedliche Löwen — enthält die Elemente von Goethes Darstellung nicht so überzeugend, dass er als ernstlicher Konkurrent in Frage käme. Nun hat Dehio (Goethe-Jahrbuch 7, 251) noch zwei weitere Bilder aus dem campo santo herangezogen: den Triumph des Todes und die Hölle. Im Triumph des Todes schauen wir, wie Engel und Teufel um die Seelen der Toten streiten — freilich ein auch in der litterarischen Ueberlieferung häufiges Motiv. Das wäre also an sich noch nicht entscheidend. Wenn man nun aber hier sieht, wie ein Teufel die als nacktes Kind gebildete Seele packt, die aus dem Munde der Toten ausfahrend mit ihren Fussspitzen noch darin steckt und mit den Armen sich ängstlich wehrt, so wird man Dehio beistimmen, der hier das Vorbild der Verse sieht:

Sonst mit dem letzten Athem fuhr sie aus,
Ich passt' ihr auf und, wie die schnellste Maus,
Schnapps! hielt ich sie in fest verschloss'nen Klauen.

Dehio giebt sich Mühe zu zeigen, dass Goethe aus anderen Quellen die Auffassung der vom Leichnam getrennten Seele als nackten Kindes nicht gekannt haben kann. Dieser Nachweis ist ihm gelungen, er fördert aber nicht, denn im Faustdrama ist ja von der Gestalt der Seele nicht die Rede. Aber der beim Ausfahren der Seele auflauernde und zupackende Teufel stammt gewiss aus dem Gemälde des campo santo. Dagegen bin ich ausser Stande, Dehio zu folgen, wenn er nun auch noch aus der Hölle des campo santo bildliche Anregungen für das Faustdrama herausliest. Goethes Schilderung lautet:

(Der gräuliche Höllenrachen thut sich links auf.)
Eckzähne klaffen; dem Gewölb des Schlundes
Entquillt der Feuerstrom in Wuth,
Und in dem Siedequalm des Hintergrundes
Seh' ich die Flammenstadt in ewiger Gluth.
Die rothe Brandung schlägt hervor bis an die Zähne,
Verdammte, Rettung hoffend, schwimmen an,
Doch kolossal zerknirscht sie die Hyäne,
Und sie erneuen ängstlich heisse Bahn.

Dass der Dichter hier gemalte Höllenbilder mit Worten nachzeichnet, ist offenbar. In jeder Galerie sehen wir auf den Bildern des jüngsten Gerichts den gräulichen Höllenrachen, sehen, wie dem Gewölbe des Schlundes der Feuerstrom entquillt, sehen die Flammenstadt — Dantes città dolente — in ewiger Glut. Das alles ist auf hunderten von Bildern zu schauen, nur gerade auf der Hölle des campo santo nicht. Auf dieser ist nicht wie so oft auf Gerichtsbildern der Eingang zur Hölle als ein gräulicher Rachen gebildet, sondern die Hölle stellt sich dar als ein kuppelartiges Gewölbe, dessen Vorderwand fortgebrochen ist, damit wir hineinschauen können. Dehio sieht sich genötigt, auf einen rechts im Höllenbilde befindlichen Krokodilsrachen zu verweisen, der aber eben nicht das Ganze umrahmt. Und dass die Verdammten, die Rettung hoffend anschwimmen, zermalmt werden, trifft für unzählige Bilder des jüngsten Gerichts zu, nur nicht für den Teich der

Verdammten, auf den Dehio verweist; da werden die armen Sünder von Satans Badeknechten zurückgestossen. Wenn nun Dehio noch für Mephistos cynische Erwägungen über den Sitz der menschlichen Seele auf den Höllenfürsten in der Mitte hinweist, der, mit dreifachem Haupte, zwischen jedem Kinnbackenpaare einen der drei Erzverräter Judas, Brutus, Cassius zermalmt, während weiter unten im Leibe des Scheusals die Verbrechen der Völlerei und Wollust in ihren Vertretern zu schauen sind, so ist nicht einzusehen, was das alles mit dem Sitze der Seele im Menschen zu thun haben soll. Dafür fand Goethe ja die ausreichende Anregung in den von Dehio selbst herbeigezogenen Gruppen aus dem Triumph des Todes, wo die Seelen aus dem Munde ausfahren. Also das Höllenbild des campo santo gehört nicht hierher. Aber wir brauchen nur auf derselben Tafel links zu schauen. Da haben wir das Paradies. Es ist der jüngste Tag. Oben thront Maria und Gott Vater (oder Christus ?) umgeben vou den Evangelisten und Heiligen. Unten öffnen sich die Gräber und die Heraussteigenden werden von den Engeln des Gerichts in die Guten und Bösen geschieden. Das wäre also eine bildliche Unterlage für die von Goethe statt des jetzigen Schlusses ursprünglich geplante Gerichtsscene im Himmel. Nach Paralipomenon 94 und 95 hätte Mephisto Christus als Reichsverweser, nach Paralipomenon 194 und 195 die Jungfrau Maria als Richterin vorgefunden. Von dem herrlichen Gesamtbilde einer solchen Scene geben schon die kurzen Worte des Paralipomenon 195 eine lebhafte Vorstellung: „Meph. ab zur Appellation. Da Capo. Himmel, Christus Mutter, Evangelisten und alle Heiligen, Gericht über Faust.“ Eine solche Scene ruht in ihrer Inspiration durchaus auf der Malerei, und es kommt hier nicht allein das Bild im Campo santo in Betracht, sondern daneben viele andere, z. B. der obere Teil von Rafaels Disputa und von Michel Angelos jüngstem Gericht. Es handelt sich eben um ein in unzähligen Variationen herausgearbeitetes malerisches Gemeingut,

und wenn ich hier noch Goethes Beschreibung eines Gemäldes von Lukas Kranach anführe, so geschieht es nicht, um Abhängigkeit des Appellationsplanes gerade von diesem Bilde zu behaupten, sondern um zu zeigen, wie sehr solche Vorstellungen von der Malerei überhaupt vorgebildet waren:

„Unten liegt der Sterbende . . . . Ueber dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der anderen von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit mit Engeln und Patriarchen umgeben“ (48, 159). —

Johannes Vollert (Michel Angelo und Goethe. Neue Jahrb. f. d. kl. Alterth. Jahrg. 2, Heft 1, S. 80) weist darauf hin, dass auf Michel Angelo's jüngstem Gericht eine Frau zu schauen ist, die einem dem Grabe entsteigenden Manne zur ewigen Seligkeit empor hilft. Aber Goethes:

Komm! hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

hängt vielmehr innig mit Swedenborgs und Dantes Anschauungen von einer im Himmel stattfindenden Läuterung und weiterem Aufsteigen nach dem Grade der erreichten Vollkommenheit unter Beihilfe der schon Geläuterten zusammen.

Mehr Beachtung verdient die Angabe Richard M. Meyers (Goethe [1] S. 421), dass Goethe das erste der in seinem Aufsatz „Ruysdael als Dichter“ beschriebenen Gemälde am Schluss der Faustdichtung den seligen Knaben beim Blick auf die Erde sich darbieten lässt. Wir haben dort und hier Felsen, Bäume und Wasserfall. Das würde bei dem Mangel an eigenartigen, charakteristischen Dingen, mit denen man solche Zusammenhänge beweisen kann, noch nicht hinreichen. Aber da Goethe von Ruysdaels Bild sagt, es „stellt die successiv bewohnte Welt zusammen vor,“ also eben das, was der Pater seraphicus den Knaben zeigen will, so ist Meyers

Aperçu nicht unwahrscheinlich — freilich auch nicht zwingend.

Die Gruppen aus den Fresken des campo santo und die Motive aus Höllenbildern überhaupt fügen sich der Schlussscene um so leichter ein, weil diese in ihrer Gesamtheit auf malerischer — und zugleich auf musikalischer — Basis ruht. Wie auf leuchtendem Goldgrund schweben die Gestalten der Heiligen in den anbetenden Stellungen, die wir von der Malerei her willig ergänzen. Wie beim Prolog im Himmel kann der Dichter sich begnügen, die einfachen Worte „Mater gloriosa schwebt einher" hinzusetzen, weil uns hier sofort die vertraute Gestalt von Murillos Himmelskönigin und Tizians assunta ersteht, und in derselben Weise schweben die Hymnen der Heiligen auf einem musikalischen Element, das für das innere Ohr ebenso vernehmbar ist, wie ihre Gestalten dem inneren Auge sichtbar sind. Alle Kräfte der künstlerisch durchgebildeten Phantasie werden hier aufgerufen, um mit den edelsten Leistungen, deren sie fähig ist, dieses überherrliche Gesamtbild auszugestalten.

Goethe hatte ursprünglich im Sinne, mit seinen Versen hier ganz im einzelnen den Spuren der grossen Maler nachzugehen. Lesarten zu Vers 12075:

Verweile weile
Den Erdball zu Füssen
Im Arme den Süssen
Den göttlichsten Knaben
Von Sternen umkränzet*)
Zum Sternall entsteigst du.

Die Verse waren für Gretchen bestimmt, und das „Verweile, weile" sollte dem „Neige neige" entsprechen. Schon die Weimarer Ausgabe bemerkt hier: „Einem Gemälde nachgedichtet." Der Kreis der hier in Betracht kommenden Gemälde lässt sich ganz bestimmt abgrenzen.

---

*) Die W. A. schwankt, ob „umkränzet" oder „umtanzet" zu lesen ist. Die zu Grunde liegende malerische Anregung und auch die ausgeführte Faust-Dichtung Vers 11994 geben die Entscheidung für „umkränzet".

Im Anschluss an die Bulle Pauls V von 1617, in der die unbefleckte Empfängnis als Dogma aufgestellt war, setzte der Spanier Pacheco in seiner Arte de la pintura 1649 die kanonischen Regeln für die Darstellung von Empfängnisbildern fest, und zwar im Anschluss an die Offenbarung Johannis 12, 1: „Und es erschien ein gross Zeichen am Himmel: Ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füssen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen." Nach Pacheco ist die Jungfrau darzustellen mit einer Krone von zwölf Sternen auf dem Haupte, zu ihren Füssen die Mondsichel mit abwärts gerichteten Hörnern. (Mrs. Jameson, Legends of the Madonna, London 1857, S. 47 ff.) So wurde es auch durchweg gehalten. Unter den vielen Empfängnisbildern Murillos befinden sich nun einige, (z. B. das Altargemälde aus dem grossen Franziskanerkloster zu Sevilla, jetzt im dortigen Museum), in denen er abweichend von der Vorschrift den Mond als Vollkugel gebildet hat ebenso wie Velasquez in seinem Empfängnisbilde, und ohne Kenntnis dieses Zusammenhangs liegt hier die Deutung der Kugel auf den Erdball nahe. Dagegen ist die Jungfrau niemals wirklich „den Erdball zu Füssen" dargestellt worden. Also eines der genannten Gemälde hatte Goethe hier vor Augen, und es liegt seinen Versen ein Deutungsirrtum zu Grunde. Die Verse:

> Im Arme den Süssen
> Den göttlichsten Knaben

rufen die unabsehbare Reihe von Darstellungen dieser Haupt- und Urgruppe auf, widersprechen aber im Zusammenhange einer Verklärungs- und Himmelsdarstellung jeder kirchlichen und also auch jeder malerischen Tradition.

Die ganze Strophe musste schliesslich fortfallen, weil unsere Phantasie nicht fähig ist, sich hier sofort den Erdball, auf dem die Faustdichtung sich eben abgespielt hat, als Kugel zu den Füssen der Jungfrau vorzustellen.

Das kann nicht gelingen, ohne dass die Faustdichtung zugleich mit zusammenschrumpft und ihre Wucht und Grösse einbüsst. —

Wir sind nun eine Reihe von Fällen durchgegangen, in denen Anregungen von der bildenden zur dichtenden Kunst hinüberwirken. Da wir dem Gange der Dichtung folgen mussten, so war es unvermeidlich, dass das Verschiedenartigste neben einander geriet, und da das Feld vielfach erst noch durch Polemik zu säubern war, so hat die Promenade vielleicht einen unerfreulichen, trödelhaften Eindruck hinterlassen. Suchen wir dafür nun nachträglich das Material geordnet zu überschauen.

Den innerlichsten Zusammenhang beider Künste haben wir im Prolog und Epilog im Himmel. Hier ruht die ganze Darstellung auf der bildenden Kunst, sie wird nur dadurch möglich, dass die Malerei das Gebiet ergriffen und durchgebildet hat. Das Dichterwort wirkt hier erweckend auf die in der Phantasie des Lesers bereit liegenden bildlichen Anschauungen. Je einfacher hier das erregende Wort gehalten ist, je weniger es mit eigenen Mitteln den hoffnungslosen Wettstreit aufnimmt, um so bereitwilliger kommt unser Vorrat von malerischen Phantasiebildern in Fluss. Diese bauen das Lokal, schmücken es mit Glanz und Farbe und bevölkern es mit anschaulichen Gestalten. So erhält die Dichtung eine Art idealer Illustration, ohne die sie Gebiete wie den Himmel und die Hölle gar nicht betreten könnte, ohne unsinnlich und unpoetisch zu werden. Es ist der weise verschweigende Meister des Stils, der sich mit den bescheidenen Worten begnügt: Prolog im Himmel. Der Herr. Die himmlischen Heerscharen — Grablegung — Mater gloriosa schwebt einher. — Dante, Milton, Klopstock haben in ähnlicher Lage versäumt oder nach den Voraussetzungen ihres Zeitalters und Publikums versäumen müssen, diese latenten Phantasiebilder zu Hilfe zu rufen, sie haben mit Gelehrsamkeit und mühsamem Gedankenspiel das Lokal selbst zu bauen versucht. Aber das zarte Seelchen Phantasie flieht,

wenn es so von der alten Schwiegermutter Weisheit beleidigt wird.

Beim Prolog handelt es sich ebenso wie beim Epilog und bei der ursprünglich geplanten Appellationsscene nicht um ein bestimmtes zu Grunde liegendes Gemälde, sondern um einen Vorrat von Bildvorstellungen, der sich in unserer Phantasie angesammelt hat und durch jeden Galeriebesuch vermehrt und befestigt wird. Anders liegt das Verhältnis, wenn ein bestimmtes, uns nicht ohne Weiteres gegenwärtiges Gemälde dem Dichter die Unterlage für seine Lokalvorstellung gewähren soll. Hier kann er nicht das schon bereit Liegende mit einigen Worten in uns auslösen, er muss vielmehr im einzelnen beschreiben, und so thut er es für das Lokal der Schlussscene „Bergschluchten“ in den Versen 11844 ff.

Handelt es sich überhaupt nicht um Gewinnung eines poetischen Lokals, sondern um anderweite Benutzung einer Bildvorstellung, z. B. bei Fausts Ledaträumen, so würde eine solche Nachzeichnung des ruhenden Bildes mit Worten dem Zweck nicht entsprechen. Hier soll eine Folge von Traumbildern sich vor uns entwickeln, und das kann nur durch Schilderung des Vorganges erreicht werden. Der Dichter rivalisiert hier mit Correggios Gemälde nur in der heiter sinnlichen Gesamtstimmung; in der Darstellung der Einzelheiten ist er frei.. Oder — und das ist das letzte Glied dieser Reihe — er verzichtet überhaupt auf ein räumliches Anschauungsbild, er zieht sich ganz auf das eigenste Gebiet der Poesie zurück. Das Idealbild des Herkules stellt er auf in der Begeisterung, die Chiron in der Erinnerung an den Helden ausströmt. Dass er aber auch hier noch mit der antiken Kunst nicht in den Mitteln, aber im Zweck wetteifert, sagt er selbst durch Fausts Mund:

> So sehr auch Bildner auf ihn pochen,
> So herrlich kam er nie zur Schau.

In allen diesen Fällen handelt es sich um sinnliches Anschauungsmaterial, das der Dichter entweder

durch Auslösung in uns bereiter Bildvorstellungen oder durch sorgfältiges Nachzeichnen eines Bildes, das nur er sieht, seiner Dichtung zuführt, oder das er endlich in ausdrücklichem Wettkampfe mit der bildenden Kunst bei Seite schiebt, um dafür ein poetisches Aequivalent mit seinen Mitteln aufzubauen. Anders ist es bei einer zweiten Reihe von Fällen, zu der wir nun übergehen. Hier handelt es sich nicht oder nicht vorzugsweise um sinnliches, sondern um poetisches Material, das der Dichter in Bildwerken dargestellt findet. Auch Maler und Bildhauer, besonders die ersteren, sind Dichter und erfinden eigenartige Gestalten, Gruppen und Situationen, die gezeichnet vielleicht nur ein Notbehelf, eine Verlegenheitserfindung waren, die aber häufig überaus frisch und geistreich wirken, wenn sie wieder in ihren eigentlichen Heimatboden zurückverpflanzt werden. Bei unirdischen oder mit phantastischen Gestalten bevölkerten Lokalitäten wird dem Dichter solche Anregung besonders wertvoll und willkommen sein. Die Meerkatzen der Hexenküche, die Trödelhexe auf dem Blocksberge, der Kuss auf des Satans posteriora, Seismos in der Walpurgisnacht, die Lemuren bei der Grablegung sind solche Gruppen, an denen ja auch Anschauungsmaterial haftet, die aber doch hauptsächlich als poetische Erfindungen bildender Künstler von dem Poeten übernommen werden. Gelegentlich ist sogar das sinnliche Element bei einer bildlichen Anregung ganz gleichgiltig und sie wirkt nur durch ihren Gedankengehalt. Das ist z. B. der Fall bei der gezeichneten Satire in Falks Taschenbuch, wo Kant zum Himmel auffahrend Hut, Perrücke und Kleidungsstücke von sich wirft, womit sich dann seine kleinen Nachahmer schmücken.

Das entgegengesetzte Extrem haben wir an einigen Stellen des Helenaaktes, an denen eine sinnlich bildnerische Wirkung erstrebt wird, ohne dass von irgend welchen einzelnen Kunstwerken bestimmte Motive übernommen würden. Goethe behandelt hier die Gestalt Mephistos und die der Helena mit ihren Dienerinnen

plastisch, er führt sie in verharrenden, bildnerisch geschlossenen und in sich ruhenden Stellungen vor, um so der Dichtung ein weiteres hellenisches Wirkungselement zuzuführen.

Ganz isoliert steht eine letzte Reihe, die eigentlich nicht mehr unter unsere Betrachtung fällt. Goethe hat die Darstellung antiker Gestalten mehrfach benutzt, um seinen Sympathien und Antipathien in Fragen der darstellenden Kunst Ausdruck zu geben. Ein Grundgesetz griechischer Götterdarstellung hat er in den Versen verherrlicht;

> Wir staunen drob; noch immer bleibt die Frage:
> Ob's Götter, ob es Menschen sind?
> So war Apoll den Hirten zugestaltet,
> Dass ihm der schönsten einer glich;
> Denn wo Natur im reinen Kreise waltet
> Ergreifen alle Welten sich.

Eine andere Beobachtung aus der antiken Kunst liegt bei der Erscheinung Helenas zu Grunde. Von Lysipp sagt Plinius N. H. 34,65: statuariae arti plurimum traditur contulisse . . . capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. Dieses Schönheitsideal des Lysipp hat weiterhin auch die sonstige Kunst des vierten Jahrhunderts und der Folgezeit beeinflusst, und Goethe nimmt es hier als Merkmal antiker Kunst überhaupt. Helena erscheint hier wie eine griechische Göttin, und nun urteilt die ältere Dame von ihr:

> Gross, wohlgestaltet, nur der Kopf zu klein.

Gerade so wie hier die ältere Dame meint Adolf Stahr von der medicäischen Venus: „Der Kopf erscheint auffallend klein im Verhältnis zu dem Ganzen des Körpers.“ (Torso I 340).

Auch die kräftigen, durch kein einzwängendes Schuhwerk in der Entwicklung zurückgehaltenen Füsse griechischer Marmorgöttinnen zeigt uns Goethe in der abschätzigen Kritik der jüngeren Dame:

> Seht nur den Fuss! Wie könnt' er plumper sein!

Zum Sprachrohr seiner Abneigung gegen die „neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ dient Mephisto dem Dichter:

> Doch das Antike find' ich zu lebendig;
> Das müsste man mit neustem Sinn bemeistern
> Und mannichfaltig modisch überkleistern.

Die Phorkyasgestalt bot zu solchen satirischen Hinblicken besonders bequeme Gelegenheit:

> Versuch's der Meissel doch auch zu erreichen,
> Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen.

Ursprünglich war für Mephistos Abgang als Phorkyas noch ein besonders scharfer Hieb auf die Kunst der Zeitgenossen geplant. Mephisto zum Parterre (Lesarten zu Vers 8032):

> Ich eile nun und such im vollen Lauf
> Der neusten Tage kühnsten Meissel auf.
> Mit Gott und Göttin lasst uns dann gefallen
> Gesellt zu stehn in heilgen Tempelhallen. —

So ist denn ein bildnerisches Material von sehr verschiedener Art und Bedeutung in die Faustdichtung eingegangen. Neben untergeordneten Reminiscenzen haben wir doch auch eine Anzahl von Fällen betrachtet, für die Goethes Worte gelten: „Er sieht mit den Augen, er fasst mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen.“

Die Faustparalipomena.

In den Skizzen, Fragmenten und Spänen zum Faust, wie sie Bd. 14 und 15, II der Weimarer Ausgabe bieten, steckt ein reicher, noch lange nicht völlig gehobener Schatz von aufgegebenen oder abgeänderten Motiven und Scenen. Mit ihrer Hilfe baut sich uns eine noch weit reichere Faustdichtung auf. Im Folgenden werden die Paralipomena besprochen, soweit ich Neues beibringen zu können glaube.

„In solchen Ritzen
Ist jedes Bröselein
Werth zu besitzen."

Paralipomenon 1.

Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur. Erscheinung des Geists als Welt und Thaten Genius. Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt. Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen. Helles kaltes wissensch. Streben Wagner. Dumpfes warmes wissensch. Streben Schüler. [Lebens Thaten Wesen (ausgestrichen)*] Lebens Genuss der Person von aussen gesehn. in der Dumpfheit Leidenschaft erster Teil. Thaten Genuss nach aussen und Genuss mit Bewusstsein Schönheit zweyter Theil. Schöpfungs Genuss von innen Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.*

Das Schema enthält einen Versuch des Dichters,

die vorhandenen Partien des Faust in der Weise sich zu vergegenwärtigen, dass der Gedankengehalt der einzelnen Scenen formelmässig zu Tage tritt, und zwar hat ihm dabei das Fragment vorgelegen. Das Schema stammt aus dem Ende der neunziger Jahre. Den Beweis soll das Folgende erbringen.

„Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur.“ Formel für die erste Scene des Fragments, den Faustmonolog.

„Erscheinung des Geists als Welt und Thaten Genius“. Zweite Scene des Fragments, Erdgeist-Erscheinung.

„Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt*).“ Das ist eine formelhafte Ausprägung des Inhalts der Wagnerscene (Harnack, Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch. 4, 169).

Wagner will die Kunst der Recitation üben, er hofft davon Gewinn für seine rhetorische Ausbildung (die Welt durch Ueberredung leiten, der Vortrag macht des Redners Glück). Diesem auf die leere Form gerichteten Bestreben setzt Faust den formlosen Gehalt entgegen.

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen

Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.

Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor.

Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nötig Worten nachzujagen?

Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt.

Das alles sind warm empfundene Variationen über

*) Anders im didaktischen Teil der Farbenlehre, § 719: „indem kein Resultat so falsch ist, dass es nicht, als Form ohne allen Gehalt, auf irgend eine Weise gelten könnte.“

das Thema: „Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit." Nun bedient sich Wagner in der Scene, wie sie uns vorliegt, allerdings nicht des Arguments „Form ist nie ohne Gehalt." Aber die Schematisierung betraf die Scene nicht blos, wie sie Goethe vorlag, sondern zugleich, wie sie ihm zu künftiger Ausgestaltung vorschwebte. Das ergiebt sich aus den gleich folgenden Worten: „Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen." Wenn Wagner ein so ernsthaftes Argument wie „Form ist nie ohne Gehalt" vorbringen sollte, so war damit eine Erhöhung seiner Stellung und geistigen Bedeutung Faust gegenüber verbunden. In der Scene, wie sie uns vorliegt, behauptet er Faust gegenüber nur notdürftig seinen Standpunkt und erscheint nicht als ein gleichberechtigter Gegner in der Argumentation.

Die nun im Fragment folgenden, ein kleines Stück aus Fausts Unterhandlungen mit Mephisto enthaltenden Verse 1770—1833 sind in unserem Schema übergangen, weil sie in ihrer Vereinzelung der Formulierung ihres Gedankengehalts widerstrebten, und es folgt gleich die Formel für den Schüler, der mit Wagner contrastiert wird.

Nun schweift der Blick des schematisierenden Dichters über die noch vorliegende Masse: Auerbachs Keller, Hexenküche, Gretchen, und findet für lustige Gesellschaft, Verjüngung und Liebe die Gesamtformel „Lebensgenuss". Diese Zusammendrängung einer ungeheuren Masse in ein einziges Wort veranlasst den unerwartet schnell am Ende des ersten Teils angelangten Geist, gleich darüber hinaus zu schweifen bis zu dem letzten ihm in dämmernder Ferne verschwimmenden Abschlusse des Faustdramas. Der zweite Teil wird Faust zeigen, wie er in männlichem Thun die Befriedigung sucht, die der Lebensgenuss nicht gewährt; den von Faust nicht erreichten Genuss des Wesens der Dinge durch Aufbau der Welt von innen heraus wird der Epilog als Forderung aufstellen. So findet der schematisierende Dichter Rat und schreibt getrost:

Lebens Thaten Wesen.

Doch auch indem er dieses niederschreibt, warnt ihn etwas, dass er dabei nicht bleibt. Auf dem Quartblatt*) ist noch etwas Platz und es drängt ihn, diese wichtigen Dinge noch zu schärferem Ausdruck zu bringen. Er streicht die drei Worte, um für jedes gestrichene Wort eine Formel zu setzen.

Lebens Genuss der Person. erster Teil
Thaten Genuss zweiter Teil.
Schöpfungs Genuss Epilog im Chaos.

Der Schöpfungs-Genuss, der den beiden einseitigen von Faust erreichten Standpunkten entgegengesetzt werden sollte, ist das, was Goethe (an Jakobi, August 1775) so ausdrückt: „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet.“

Nun überschaut er die gewonnene Formulierung. Es handelt sich um drei verschiedene Standpunkte, von denen man sich mit der Welt abfinden kann. Diese Standpunkte fügt er nun noch hinzu.

Der Schöpfungs-Genuss, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, geht von innen aus, der Thaten-Genuss („als Mann zu Thaten willig“ 2, 289) hat seine Richtung nach aussen, ohne dass aber eine Neuschöpfung der Welt im Innern vorhergeht. Deshalb ist von innen und nach aussen hier nicht gleichbedeutend. Der Lebensgenuss, wie er in Auerbachs Keller und den Gretchenscenen erscheint, nimmt die Welt von aussen, bleibt äusserlich, er begreift sie nicht und schafft sie nicht neu, er geht aber nicht nach aussen. denn er geht nicht auf Aenderung und Besserung der Dinge aus. Nun aber soll ja der zweite Teil ausser

*) Zum Verständnis des Folgenden ist der Anblick des Faksimile (Goethe-Jahrbuch, Band 17, S. 209) erwünscht. Es lässt sich aus diesem Blatte mehr herauslesen als aus dem gedruckten Schema.

dem Genusse der That auch noch Helena enthalten. Das wird durch die Formel „Thaten Genuss nach aussen“ nicht gedeckt. So fügt der schematisierende Dichter zu „Thaten Genuss nach aussen“ noch hinzu „und Genuss mit Bewusstsein Schönheit“; denn hierdurch unterscheidet sich Fausts Leidenschaft für Helena, die auf den Besitz der höchsten Schönheit, der Schönheit schlechtweg gerichtet ist — „wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren“ — von seiner Liebe zu Gretchen, die „in der Dumpfheit Leidenschaft“ einem schönen Mädchen gilt. Auch diese Formel wird hinzugefügt.

Zu: „Epilog im Chaos“ setzt er die nähere Lokalbezeichnung hinzu: „auf dem Wege zur Hölle.“ Es sollte erst heissen: „vor der Hölle“; daher das gestrichene v.

Ein Blick auf das Quartblatt genügt, um diese zeitliche Aufeinanderfolge der ursprünglichen Formeln und der in kleinerer Schrift teils über der Zeile eingeschobenen teils hinten angefügten Erweiterungen zu überschauen.

Das Ganze ist also ein Schema, welches mit bedächtiger Umschreibung der einzelnen vorhandenen Scenen in Formeln beginnt, in der dritten Scene zu einer ausführlichen Schematisierung der beiderseitigen Argumente behufs künftiger weiterer Ausgestaltung sich erweitert, bald aber in Folge der Ungeduld des vorwärts drängenden Geistes, der die Feder über das Papier hetzt, und auch in Folge äusserer Umstände (Beschränkter Raum des Quartblatts; Möglichkeit, Auerbachs Keller, Hexenküche und Gretchen in dem einen Wort Lebensgenuss zusammenzufassen) in ein anderes Tempo übergeht und in kurzen Formeln bis an die letzten möglichen Grenzen einer Faustdichtung vordringt.

Der ganze vorstehend auseinandergelegte Denk- und Schreibprozess hat sich in wenigen Minuten abgespielt.

Unserem Schema liegt nicht der Urfaust zu Grunde, denn dort heisst der Schüler ja noch „Student“ (Wentzel, analecta Faustiana S. 152 f.) Das Schema setzt also

das Fragment voraus. Es fehlen ihm die Formeln für alles, was im Fragment fehlt, und sie sind vorhanden für alles was im Fragment sich findet, mit einziger Ausnahme der Verse 1770—1833. Dieser Span aus den Mephistoscenen war in seiner Vereinzelung nicht wohl zu schematisieren.

Der Plan eines Epilogs im Chaos ist durch die Miltonlektüre vom Juli 1799 angeregt worden, (vgl. oben S. 86 und die Erörterung der Schlusspläne am Ende der vorliegenden Abhandlung). Unser Schema ist also nach diesem Zeitpunkte entstanden.

Pniower hat schon in der Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. 1892 S. 408 das Fragment als Grundlage unseres Schemas und das Ende der 90er Jahre als Entstehungszeit in Anspruch genommen. Manning (Goethe Jahrbuch 1896 S. 209) setzt das Schema in das Jahr 1773 und findet in dem Durchstreichen der Worte „Lebens Thaten Wesen“ und dem nachfolgenden Durcheinandergeschriebenen eine Bestätigung „des Eindrucks der Gedankenunklarheit, den die Worte selbst auf uns machen.“ Ich halte es für richtiger, wenn uns bei Goethe etwas unklar bleibt, ein für allemal getrost anzunehmen, dass die Unklarheit nicht auf seiner Seite liegt.

Paralipomenon 2.

Treten des Elements des Glückes Insufficienz.

Wir haben hier die Formel für Fausts Leben vor Mephistos Erscheinen. Faust studiert und lehrt

Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm
Meine Schüler an der Nase herum.

Er tritt sein Element. Der Vergleich von der Tretmühle für das ewige Einerlei einer mühsamen, abstumpfenden Bemühung ist ja allgemein üblich. Sein Element ist die Umgebung, in der er existiert und sich bethätigt. Vgl. Wilhelm Meister Buch 7, Kap. 6: So waren von der ersten Jugend an die Küche, die Vorratskammer, die Scheunen und Böden mein Element.“

Solche kühnen Abkürzungen wie wir sie im „Treten des Elements“ haben, sind in den nur zum eigenen Gebrauch schnell hingeworfenen Schemata häufig, z. B. Paralipomenon 1: „Lebens Thaten Wesen.“

Bei diesem Treten des Elements ergiebt sich nun für Faust des Glückes Insufficienz

Es möchte kein Hund so länger leben.

Der Reim ist zufällig und bedeutungslos, weil „Insufficienz“ ein Schemawort ist, das in die Dichtung selbst nicht hineinpasst, und weil das Manuskript die folgende Anordnung bietet:

Treten des Elements des Glückes
Insufficienz.

Paralipomenon 10.

Seht mir nur ab wie man vor Leute tritt
Ich komme lustig angezogen
So ist mir jedes Herz gewogen
Ich lache, jeder lacht mit mir
Ihr müsst wie ich nur euch selbst vertrauen
Und dencken, dass hier was zu wagen ist
Denn es verzeihen selbst gelegentlich die Frauen
Wenn man mit Anstand den Respekt vergisst.
Nicht Wünschelruthe nicht Allraune
Die beste Zauberey liegt in der guten Laune
Bin ich mit allen gleich gestimmt
So seh ich, dass man mir nichts übelnimmt
Drum frisch ans Werk und zaudert mir nicht lange
Das Vorbereiten macht mir bange.

Die Weimarer Ausgabe nimmt Mephisto als Sprecher der Verse an und setzt das Paralipomenon zu dem Dialog nach der Schülerscene. Die Verse gehören aber einer harmloseren Persönlichkeit als Mephisto, mit dem doch nicht jeder lacht und der keineswegs mit allen gleichgestimmt ist. Die Schlusswendung:

Drum frisch ans Werk und zaudert mir nicht lange
Das Vorbereiten macht mir bange

zeigt die Bestimmung der Verse: sie gehören zum Vor-

spiel auf dem Theater, und der Sprecher ist die lustige Person, die hier den Uebergang macht zu dem Entschluss, das Stück nun aufzuführen. In der schliesslichen Fassung des Vorspiels mahnt die lustige Person ebenfalls den Dichter:

So braucht sie denn die schönen Kräfte . . .

aber der eigentliche Uebergang zum Abschluss fällt jetzt erst dem Direktor zu:

Der Worte sind genug gewechselt,
Lasst mich auch endlich Thaten sehn; . . .
Was heute nicht geschieht ist morgen nicht gethan,
Und keinen Tag soll man verpassen . . .

Die Selbstschilderung der lustigen Person ist jetzt mehr nach dem Anfang zu verlegt:

Die Gegenwart von einem braven Knaben
Ist, dächt' ich, immer auch schon was.
Wer sich behaglich mitzutheilen weiss,
Den wird des Volkes Laune nicht erbittern . . .

Da die lustige Person in Aussicht stellt, dass sie mit Anstand den Respekt vergessen wird, so spielt sie offenbar den Mephisto.

Paralipomenon 20.

Und merk dir ein für allemal
Den wichtigsten von allen Sprüchen
Es liegt dir kein Geheimniss in der Zahl
Allein ein grosses in den Brüchen.

Zur Disputation, wo es die Weimarer Ausgabe unterbringt, kann das Paralipomenon nicht gehören, weil Faust und Mephisto einander dort nicht mit „du“ anreden, sondern mit „ihr“ oder auch mit der dritten Person (das steht dem Herrn Vaganten frei). Das Paralipomenon 16:

Als Pudel als Gespenst und als Scholasticus
Ich habe dich als Pudel doch am liebsten

bietet keine Gegeninstanz, denn es gehört ebenfalls nicht in die Disputation, sondern in die zweite Paktscene und

zählt die drei Masken Mephistos in der richtigen Reihenfolge (vgl. oben S. 51.).

Unser Spruch gehört also in irgend eine andere Verhandlung Fausts mit Mephisto. Zur Erläuterung einige Citate. Goethe, Winckelmann (46, 32): „Ein solcher Entschluss (Religionswechsel) aber kann mit der allgemeinen Denkweise, mit der Ueberzeugung vieler Menschen in Widerspruch stehen; dann beginnt ein neuer Streit, der zwar bei uns keine Ungewissheit, aber eine Unbehaglichkeit erregt, einen ungeduldigen Verdruss, dass wir nach aussen hie und da Brüche finden, wo wir nach innen eine ganze Zahl zu sehen glauben. Ferner in einem vom 15. Januar 1798 datierten Aufsatz (II, 11, 38): „Es giebt, wie ich besonders in dem Fache das ich bearbeite oft bemerken kann, viele empirische Brüche, die man wegwerfen muss um ein reines constantes Phänomen zu erhalten; allein sobald ich mir das erlaube, so stelle ich schon eine Art von Ideal auf."

Paralipomenon 22.

Faust Meph.

F. Umgekehrte Richtung der Jugend
M. Gegen Roheit.
F. Widerspricht. Jugend Elasticität, der Theilnahme fehlend. Vortheile der Roheit und Abgeschmacktheit.
M. Vorschlag. Geschichte des Trancks.

Das Gespräch leitet von Auerbachs Keller zur Hexenküche hinüber. Unter dem Eindrucke des Treibens der Zechgenossen spricht Faust aus, was beinahe sämtliche älteren Leute behaupten, dass seit seinen jungen Tagen Art und Neigungen der Jugend eine umgekehrte Richtung genommen haben. Damals war man idealistisch, jetzt geht man im rohen Genuss auf. Mephisto stimmt ihm bei und verspottet die Rohheit der Jugend. Faust widerspricht. Die jugendliche Elastizität geht denen verloren, die es mit dem Leben ernst nehmen; die

Rohen und Abgeschmackten bleiben dagegen gesund und kräftig. So ist er selbst über dem Sinnen und Grübeln ein müder Mann mit faltigem Gesicht geworden. Da schlägt ihm Mephisto vor, ihn durch einen Trank zu verjüngen und giebt eine Geschichte dieses Verjüngungstranks.

Die hier skizzierte Scene ist freilich nicht zu Stande gekommen, aber die „Geschichte des Tranks" besitzen wir doch. Goethe hat sie nach dem Verzicht auf die Ueberleitungsscene in die Hexenküche eingefügt wo sie seit 1808 als eine kleine Erweiterung gegenüber dem Fragment sich findet.

Faust.

Warum denn just das alte Weib?
Kannst du den Trank nicht selber brauen?

Mephistopheles.

Das wär' ein schöner Zeitvertreib!
Ich wollt' indess wohl tausend Brücken bauen.
Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein.
Ein stiller Geist ist Jahre lang geschäftig;
Die Zeit nur macht die feine Gährung kräftig.
Und alles was dazu gehört
Es sind gar wunderbare Sachen!
Der Teufel hat sie's zwar gelehrt;
Allein der Teufel kann's nicht machen.

Das ist gewiss nicht die ganze „Geschichte des Tranks," aber doch ein Teil davon. So ist ein Rudiment der in unserem Paralipomenon skizzierten Scene doch zu Stande gekommen und in die Faustdichtung eingegangen.

Pniower (Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. Band V, 414) findet den Vorschlag Mephistos in den Worten:

Gut! ein Mittel ohne Geld
Und Arzt und Zauberei zu haben:
Begieb dich gleich hinaus aufs Feld,
Fang' an zu hacken und zu graben u. s. w.

Aber die Verjüngungsfrage ist ja in unserem Gespräch noch nicht aufgetaucht; Pniower nimmt an, dass sie wie in der ausgeführten Hexenküchenscene hier als schon besprochen vorausgesetzt wird. Unser Gespräch hat aber als einzigen Zweck, an Stelle dieser still-

schweigenden Voraussetzung die Verjüngung ausdrücklich zu motivieren, und von den rohen Zechgenossen zur Hexe hinüberzuleiten. Pniowers Paraphrasierung der Skizze läuft auch nicht auf körperliche Regeneration hinaus, so dass Mephistos Vorschlag bei ihm ganz unvermittelt erscheint.

Den Zweck, eine Brücke von Auerbachs Keller zur Hexenküche zu schlagen, erfüllt die Skizze ohne die mindeste Abweichung oder poetische Imagination, rein dialektisch, etwas dürr und frostig. Sie atmet dieselbe kühle innerlich gleichgiltige Stimmung der Faustdichtung gegenüber wie die Abkündigung und der Abschied.

Paralipomenon 25.

Doppel-Scene.

Andreas Nacht.	*Mondschein.*
Feld und Wiesen.	*Vorstadt öder Platz.*
Faust.	*Gretchen.*

Erich Schmidt vermutet: Vielleicht zur Verzahnung von Wald und Höhle bestimmt. Das ist nicht möglich. Es ist Andreasnacht, wo das Mädchen den künftigen Geliebten im Bilde erblicken kann (Faust, Vers 878 f.). Zur Zeit der Scene Wald und Höhle hat Gretchen in der Andreasnacht nichts mehr zu suchen. Das Schema stellt wohl eher einen Versuch Goethes vor, die erste Begegnung Fausts mit Gretchen aus den niederen Formen des „Ansprechens“ eines jungen Mädchens durch einen galanten Herrn in den höheren Stil der Faustdichtung von 1800 zu übertragen.

Faust hat es in „Feld und Wiesen“ hinausgetrieben.

> Ein unaussprechlich holdes Sehnen
> Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn.
> (V. 775/76.)

Dieses Sehnen der Menschenbrust strömt er nun in Versen aus, die, hätten sie Gestaltung gewonnen, in uns wohl die Empfindung regen würden: „Was tönet mir ein mächt'ger Hymnus durch die Nacht!“

Gretchen von derselben Sehnsucht nach Glück, die

sich bei ihr in dem Begehren zusammendrängt, das Bild des künftigen Geliebten zu sehen, in die mondbeglänzte Andreasnacht hinausgetrieben, erscheint auf der rechten Seite der zweigeteilten Bühne. „Vorstadt öder Platz“. Die Wahl der Vorstadt könnte befremden, es leitet den Dichter wohl die Anschauung, dass dann Feld und Wiese der linken Seite in die Vorstadt übergehen und eine störende Zweiteilung vermieden werden könnte. Bei dem Versuche, das Hin und Her auszumalen, wie Faust und Gretchen, jeder sich allein glaubend, abwechselnd dem Ausdruck geben, was die einsame Nacht in ihrer Brust an Gedanken und Empfindungen hervorlockt, erlahmt natürlich die Phantasie. Wie Reden, die nicht aufeinander berechnet sind, durch ihren Zusammenklang zu einer höheren Einheit eigenartig neue Wirkung auszuüben, zeigt die Gartenscene. Bis hierher können wir mit einiger Sicherheit gehen. Wenn ich noch eine Vermutung wage, wie das Zusammentreffen herbeigeführt werden sollte, so verlasse ich den festen Boden.

Gretchen übt ihre unschuldigen Zauberkünste und versucht, den Geliebten im Krystall zu sehen. Sie nähert sich der Stelle, wo Faust, inzwischen in Schlaf versunken, in holden Träumen befangen liegt. Gretchen sieht den Zauber gelungen, sie sieht das Bild des herrlichsten Mannes und giebt ihrem naiven Entzücken lebhaften Ausdruck. Darüber erwacht der Schläfer und erblickt nun auch den Gegenstand seiner Träume leibhaftig vor sich. Anmutige Confusion, liebliche Aufklärung. Den jubelnden Doppelhymnus zweier Menschen, mit dem die Scene schliessen sollte, kann man ahnen, aber, da Goethe sie nicht geschrieben hat, nicht in Worten ausdrücken. —

Die geteilte Bühne und die von einander unabhängigen Monologe der zwei Akteure hat Goethe auch in seinem Lustspiel „die Wette“ verwendet.

Das Andreasnachtmotiv wurde nach Aufgabe der Doppelscene zu anderweitiger Verwendung frei und ist vielleicht erst so in den Osterspaziergang hineinge-

kommen. Einen ähnlichen Nachklang der aufgegebenen Scene würden dann auch die oben citierten Verse 775 ff. vorstellen.

Die Paralipomena der Disputation und der deutschen Walpurgisnacht sind oben in zwei besonderen Aufsätzen behandelt; hier wird nur das Paralipomenon 31 besprochen, weil seine Erörterung die Gesamtdarstellung des Walpurgisnachtplans zu sehr belastet hätte.

Paralipomenon 31.

Aufmunterung zu Walp. Nacht. Daselbst. Frauen über die Stücke. Männer über das L'homber. Rattenfänger von Hameln. Hexe aus der Küche.

Die „Aufmunterung zu Walpurgis Nacht“ bedeutet keinen selbständigen Prolog, sondern es sind damit die Verse 3835—3934 gemeint, in denen wir Faust und Mephisto hinaufklimmen sehen und in denen die mannigfachen, das ungeheure Schauspiel vorbereitenden Erscheinungen dargestellt sind: die Irrlichter, Glühwürmer, Mäusescharen, das unheimliche Treiben der Nachtvögel, das Aufglühen der Erzadern im Berggestein. Diese Partie hat Goethe auch in dem Inscenierungsschema von 1812 (14, 316) als eine besondere Scene „Felsen Gegend“ von dem eigentlichen „Blocksberg“ unterschieden.

Mit Verwunderung sehen wir, dass der Rattenfänger hier in der eigentlichen Walpurgisnacht erscheint, also vor dem in derselben Handschrift unmittelbar hinterher (Paralipomenon 48) genannten Intermezzo. Aber wie soll man sich Campe isoliert in der Walpurgisnacht vorstellen? Der Rattenfänger von Hameln stellt hier vielmehr die wirkliche nordisch-mythische Figur ohne litterarisch-satirische Hintergedanken vor. Dafür spricht auch die Zusammenordnung mit der Hexe aus der Küche. Die Anregung, ihn hier einzuführen, erhielt Goethe aus dem Anthropodemus Plutonicus (vgl. Paralipomenon 29), und der Rattenfänger der Sage hätte sich ja vortrefflich

dem Walpurgisnachtstreiben eingefügt. Aus dieser ursprünglichen und nicht verwirklichten Intention ist dann später die Anregung geflossen, dem Herausgeber der Kinderbibliothek diesen Maskennamen beizulegen.

Die Hexe aus der Küche haben wir nach Erich Schmidts plausibler Vermutung in der alten Hexe zu erkennen, mit der Mephisto tanzt. Die Identität der beiden würdigen Damen sollte ursprünglich deutlicher herauskommen.

Ueberaus befremdlich erscheint die Notiz „Frauen über die Stücke. Männer über das L'homber"; sie erregt zunächst die äusserste Verwunderung über die merkwürdigen Materien, die hier abgehandelt werden sollten. Vielleicht können einige Briefstellen dazu dienen, wenigstens die Möglichkeit einer Einfügung solcher Themata in den Walpurgisnachtskreis von ferne ahnen zu lassen.

Goethe an Kirms, 18. Oktober 1798: „Wenn Cordemann den Frauen gefällt, bin ich schon zufrieden, die Frauen sind schon mehr als ein halbes Publikum."

Goethe an Carl August, 12. Mai 1789: „ich suche bald durch Thee, bald durch saure Milch die Gemüter der Frauen zu gewinnen, indess die Männer von der gewaltsamen Parze an den Spieltisch gefesselt sind.

Goethe an Schiller, 22. Dezember 1798: „Zum l'hombre wünsche ich Glück! Sie werden in der Anthropologie selber die Apologie des Spiels finden und obgleich ich gleich persönlich keine Idee habe, wie man sich dabei zerstreuen oder erfreuen könne, so zeigt es mir doch die Erfahrung an so viel Menschen." (In seiner Anthropologie, Königsberg 1798, behandelt Kant das Spiel S. 171 und 241).

Carl August an Knebel, 15. Januar 1784 . . . „eine neue Leidenschaft, welche die Liebe bei uns völlig ersetzt, nämlich fürs l'hombre-Spiel, das ich neulich erlernt habe" . . .

In den „Briefen eines ehrlichen Mannes bei einem wiederholten Aufenthalte in Weimar, Deutschland 1800" heisst es S. 89 von den Weimaranern: „die Unterhaltung

von nichts als dem Hofe, dem Theater und dem Kartenspiel."

Viel weiter bringt uns das alles freilich nicht; und es ist mir auch keineswegs sicher, ob das folgende Citat aus „Shakespeare und kein Ende" die Gedankenverbindung enthält, mit der das l'Hombrespiel und das Theater in den Walpurgisnachtkreis eingefügt werden sollten; aber es ist immerhin bemerkenswert, dass diese beiden so weit von einander abstehenden Dinge hier wieder zusammen erscheinen: „Betrachte man als eine Art Dichtung die Kartenspiele; auch diese bestehen aus jenen beiden Elementen (Wollen und Sollen). Die Form des Spiels, verbunden mit dem Zufalle, vertritt hier die Stelle des Sollens, gerade wie es die Alten unter der Form des Schicksals kannten; das Wollen verbunden mit der Fähigkeit des Spielers, wirkt ihm entgegen. In diesem Sinne möchte ich das Whistspiel antik nennen. Die Form dieses Spiels beschränkt den Zufall, ja das Wollen selbst. Ich muss bei gegebenen Mit- und Gegenspielern mit den Karten, die mir in die Hand kommen, eine lange Reihe von Zufällen lenken, ohne ihnen ausweichen zu können; beim l'Hombre und ähnlichen Spielen findet das Gegenteil statt. Hier sind meinem Wollen und Wagen gar viele Thüren gelassen; ich kann die Karten, die mir zufallen, verleugnen, in verschiedenem Sinne gelten lassen, halb oder ganz verwerfen, vom Glück Hülfe rufen, ja durch ein umgekehrtes Verfahren aus den schlechtesten Blättern den grössten Vorteil ziehen; und so gleichen diese Art Spiele vollkommen der modernen Denk- und Dichtart."

Es fragt sich nun weiter: Wer sind die „Männer" und „Frauen", von denen hier die Rede ist? Da an die Einführung menschlicher Männer und Frauen in die Walpurgisnacht nicht zu denken ist, so bleiben nur die Chöre der Hexenmeister und Hexen. In diesen Chören sollten sich also menschliche Verhältnisse satirisch spiegeln. In der That kann ja auch die Volksphantasie in der Ausmalung des Walpurgisnachtstreibens nichts anderes

hervorbringen als eben die menschlischen Leidenschaften und Vergnügungen. „Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt.“ Die Hexen und Hexenmeister werden dem Dichter zu satirisch genommenen Typen der menschlichen Frauen und Männer. Aus dieser Intention stammen die Verse 3978—85.

> Denn geht es zu des Bösen Haus
> Das Weib hat tausend Schritt voraus . . .
> Doch wie sie sich auch eilen kann,
> Mit einem Sprunge macht's der Mann.

In unserer seltsamen Notiz haben wir dann also die Spur von Versuchen Goethes, den Spielteufel in dieses Bild einzufügen, das Kartenspiel der Männer und die Theaterleidenschaft der Frauen in Walpurgisnachtsbeleuchtung zu zeigen.

Paralipomenon 52.

Die spindelförmigen Gestalten!
Und sind für mich die edlen Helden todt
So muss ich mich doch wohl zu diesen Schluckern [halten.

Die Verse sind zusammen mit einer Anzahl anderer Paralipomena überliefert, die sämtlich ins Ende der neunziger Jahre gehören. Auf demselben Blatt finden sich noch Verse des „Abschied.“ Ich erwähne das Letztere, weil ich auch unser Paralipomenon zum zweiten Teil setze: ich halte es für einen Entwurf zur ältesten Helenadichtung. In diesen Versen spricht Helena den Eindruck aus, den Faust und sein Gefolge ihr machen. Sie vergleicht die Fremden verächtlich mit den edlen Helden, an deren Anblick sie gewöhnt war, aber da diese für sie tot sind, so ergiebt sie sich resigniert in die ungewohnte Gesellschaft.

Dass so die Verse sich vollkommen erklären, wird nicht geleugnet werden, aber der vulgär-burleske Ton kann vielleicht gegen die vorgeschlagene Deutung geltend gemacht werden. Wir dürfen aber zur Vergleichung nicht die romantische Hälfte der ausgeführten Helena-

dichtung heranziehen, sondern vielmehr den ältesten Entwurf zur Helena in Paralipomenon 84. Dort haben wir denselben Ton.

> Brauch nichts mehr nach euch zu fragen
> Darf der Frau ein schnippchen schlagen.

Wie verhalten sich nun zu unserem Paralipomenon die folgenden von Riemer und Eckermann in der zweibändigen Goethe-Ausgabe von 1836—37 (I, 1, 132) veröffentlichten Verse:

> Die schönen Frauen jung und alt
> Sind nicht gemacht sich abzuhärmen;
> Und sind einmal die edlen Helden kalt,
> So kann man sich an Schluckern wärmen.

Derselbe Gedanke und dieselben Formen; nur das „ich“ fehlt. Hier liegt eine Umwandlung der für Helenas Mund als ungeeignet erkannten Verse in eine grinsende Bemerkung Mephistos über die Gruppe Faust-Helena vor. Die Verse sind also ein echtes Faustparalipomenon, das durch missverständliche Einreihung unter die zahmen Xenien nahezu sinnlos geworden ist.

Dass dies der wirkliche Sachverhalt ist, ergiebt sich aus dem Ort, wo die Herausgeber die Verse fanden. Sie stehen in den Helenapapieren auf einem Blatte mit Paralipomenon 167 und 172 (vgl. 15 II, 231). Die Verse sind künftig aus dem Zusammenhang mit den zahmen Xenien zu lösen und unter die Faustparalipomena aufzunehmen, wo sie ihre eigentliche Meinung wiedergewinnen.

In Paralipomenon 62

finden sich noch die wohl nicht für die Walpurgisnacht bestimmten Verse:

> *Die Welt geht auseinander wie ein fauler Fisch*
> *Wir wollen sie nicht balsamieren.*

In diesen derben und gewaltigen Worten haben wir Goethe's Empfindungen bei der Auflösung des alten europäischen Zustandes um die Wende des Jahrhunderts.

Auch am Schlusse des „Abschied“ blickt Goethe aus dem Faustkreise heraus auf die ungeheuren Zeitereignisse:

> **Und wie des wilden Jägers braust von oben**
> **Des Zeitengeists gewaltig freches Toben.**

Paralipomenon 65.

Bravo alter Fortinbras, alter Kauz, dir ist übel zu Muthe ich bedaure dich von Herzen. Nimm dich zusammen. Noch ein Paar Worte, wir hören sobald keinen König wieder reden.

Canz(ler).

Dafür haben wir das Glück die Weisen Sprüche Ihrer Majestät dess Kaysers desto öfter zu vernehmen.

M(ephistopheles).

Das ist was ganz anders. Ew. Ex(cellenz) brauchen nicht zu protestiren was wir andre Hexenmeister sagen ist ganz unpräjudicirlich.

Faust.

Stille stille er regt sich wieder.

= Fahr hin du alter Schwan! Fahr hin Gesegnet seyst du für deinen letzten Gesang und alles was du uns sonst (?) gesagt hast. Das Uebel was du thun musstest ist klein dagegen.

Marsch(alck).

Redet nicht so laut der Kayser schläft Ihre Maj(estät) scheinen nicht wol.

M(ephistopheles).

Ihro Majest(ät) haben zu befehlen ob wir auf hören sollen. Die Geister haben ohne diess nichts weiter zu sagen.

(Seite 2):

F(aust).

Was siehst du dich um.

M(ephistopheles).

Wo nur die Meerkatzen stecken mögen ich höre sie immer (?) reden (?)

(Zwei Striche)

Es ist wie ich schon sagte ein Ertzrester König.

B(ischof).

Es sind heidnische Gesinnungen ich habe dergleichen im Marck aurel gefunden. Es sind die heidnischen Tugenden.

M(ephistopheles.)

Glänzende Laster! Und billig dass die Gs deshalb sämmtlich verdammt werden

K(ayser).

Ich finde es hart was sagt ihr Bischof

B(ischof).

Ohne dem Ausspruch unsrer all weisen Kirche zu entgegnen sollte ich glauben dass gleich —

($^1/_4$ Seite leer. Seite 3):

M.

Vergeben! — heidnische Tugenden ich hätte sie gern gestraft gehabt wenns aber nicht anders ist so wollen wir sie vergeben — du bist vors erste absolvirt — weiter im Text.

(Kleines Spatium)

Sie verschwinden — Ohne Gestanck Riecht ihr was Ich nicht Diese Art Geister stincken nicht meine Herren.

Düntzer (zur Goethe-Forschung S. 248) nimmt an, Mephistopheles habe „den jungen Fortinbras aus Shakespeares Hamlet erscheinen lassen, wahrscheinlich auf des Kaisers Wunsch.“ Welche Confusion müsste in der Seele des Zuschauers entstehen, wenn der junge Fortinbras als alter Fortinbras angeredet würde, da es ja bei Shakespeare auch noch einen wirklichen alten Fortinbras

giebt! Das Adjektiv „alter“ zeigt vielmehr, dass es sich um keinen von beiden Fortinbras handelt. Man kann jeden Schauspieler „alter Roscius“ anreden, nur den wirklichen Roscius nicht. Die Anrede „alter Fortinbras“ ist eben so bildlich wie die gleich folgende von Faust an denselben Geist gerichtete: „alter Schwan.“ Das erste Bild zeigt uns, dass es sich um den Geist eines wackeren Königs handelt, das zweite, dass dieser König sterbend bedeutsame Worte gesprochen hat. Es ist ein erzfester König und er hat heldenhafte Gesinnungen geäussert, das, was dem christlichen Mittelalter als die glänzenden Laster der Heiden erschien. Im Volksbuch und im Puppenspiel lässt Faust an des Kaisers Hofe den Geist Alexanders des Grossen erscheinen, und es liegt kein Grund vor, hier nach einem Anderen zu suchen. Ausser dem sterbenden Alexander erscheinen noch andere Helden; welche, lässt sich nicht feststellen. Der Inhalt seines Schwanengesangs stellt ein Ideal antiken Heldenwesens auf, von dem der lebende Kaiser und sein Hof wunderlich abstechen. Bischof und Marschalk beurteilen den antiken Helden naiv von ihrem eingeschränkten Standpunkt wie es im ausgeführten Faust die Zuschauer bei der Erscheinung von Paris und Helena thuen. Mephisto vergleicht die erhabenen Reden Alexanders spöttisch mit dem sinnlosen politischen Geschwätz der Meerkatzen. Dass die Geister der antiken Helden verdammt sind, entspricht den Anschauungen des Mittelalters.

Zu den „glänzenden Lastern“ und „heidnischen Tugenden“ vgl. Hölderlin, Hyperion, Tübingen 1799, II 114: „Die Tugenden der Alten sey'n nur glänzende Fehler, sagt' einmal, ich weiss nicht, welche böse Zunge.“ Hölderlin braucht aber nicht die Quelle zu sein, denn die böse Zunge ist der heilige Augustin, der eben so gut hier direkt citiert sein kann.

Der Entwurf fällt in die neunziger Jahre, (Erich Schmidt, Urfaust [3] XXXV). Einen Ansatz zu einer Umdichtung in Verse haben wir im Paralipomenon 69.

Mephist.
Herr Kanzler protestiert nur nicht
Das was ein Geist in seinem Taumel spricht
Das ist politisch unverfänglich.

Unsere Scene liegt noch der von 1816 stammenden Skizze der Urgestalt in Paralipomenon 63 zu Grunde. Es werden Paris und Helena citiert, dann heisst es weiter:

„Ueber die Wahl der dritten Erscheinung wird man nicht einig, die herangezogenen Geister werden unruhig, es erscheinen mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden.“ Vgl. unser Paralipomenon: Sie verschwinden — Ohne Gestanck u. s. w. Ein Unterschied findet sich allerdings darin, dass in unserem Paralipomenon Faust und Mephisto der Erscheinung beiwohnen, in der Skizze dagegen nur Mephisto in Fausts Gestalt.

Paralipomenon 70.

Faust wie er regieren und nachsichtig sein wolle Meph. Schade für die Nachkömmlinge.

Paralipomenon 67.

Mephist.:
Pfui schäme dich dass du nach Ruhm verlangst
Ein Charlatan bedarf nur Ruhm zu haben.
Gebrauche besser deine Gaben
Statt dass du eitel vor den Menschen prangst.
Nach kurzem Lärm legt Fama sich zur Ruh,
Vergessen wird der Held so wie der Lotterbube,
Der grösste König schliesst die Augen zu
Und jeder Hund bepisst gleich seine Grube.
Semiramis! hielt sie nicht das Geschick
Der halben Welt in Kriegs und Friedens wage?
Und war sie nicht so gross im letzten Augenblick
Als wie am ersten ihrer Herrschertage?
Doch kaum erliegt sie ohngefähr

Des Todes unversehenem Streiche,
So fliegen gleich, von allen Enden her,
Skarteken tausendfach und decken ihre Leiche.
Wer wohl versteht was sich so schickt und ziemt
Versteht auch seiner Zeit ein Kränzchen abzujagen;
Doch bist nur erst hundert Jahr berühmt;
So weiss kein Mensch mehr was von dir zu sagen.

Paralipomenon 68.

Mephistopheles.

Geh hin versuche nur dein Glück!
Und hast du dich recht durchgeheuchelt,
So komme matt und lahm zurück.
Der Mensch vernimmt nur was ihm schmeichelt.
Sprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn
Mit Ixion sprich von der Wolke,
Mit Königen vom Ansehn der Person,
Von Freiheit und von Gleichheit mit dem Volke!

Faust.

Auch diesmal imponirt mir nicht
Die tiefe Wuth mit der du gern zerstöhrtest,
Dein Tigerblick, dein mächtiges Gesicht.
So höre denn, wenn du es niemals hörtest:
Die Menschheit hat ein fein Gehör,
Ein reines Wort erreget schöne Thaten.
Der Mensch fühlt sein Bedürfniss nur zu sehr
Und lässt sich gern im Ernste rathen.
Mit dieser Aussicht trenn ich mich von dir,
Bin bald und triumphirend wieder hier

Mephist:

So gehe denn mit deinen schönen Gaben!
Mich freuts wenn sich ein Thor um andre Thoren quält.
Denn Rath denkt jeglicher genug bey sich zu haben,
Geld fühlt er eher wenns ihm fehlt.

Die Verse gehören zum ersten Akt, denn sie tragen die Signatur „ad 20“, mit der auch Paralipomenon 66

bezeichnet ist, das sich auf Mephistos Thätigkeit als physicien de la cour bezieht.

Im ausgeführten Faustdrama tritt Faust erst am Schluss in eigentlich schaffende Thätigkeit ein. Bis dahin besteht das neue Leben unter Mephistos Auspicien im Schauen merkwürdiger Dinge und der Liebe zu dem deutschen Mädchen und der aus Zeit und Wirklichkeit herausgehobenen Griechenfrau. Der Dichter empfand, dass das Element männlichen Thuns in Fausts Leben gar zu sehr zurücktritt und so wollte er ihn hier in staatlicher Thätigkeit grossen Stiles zeigen. Vgl. auch Paralipomenon 100 „Faust schlafend, Geister des Ruhms der grossen That"; ebenso Paralipomenon 63 zu Anfang. Goethe's eigene Erfahrungen und Enttäuschungen liegen zu Grunde. Auch er hatte bis zur italienischen Reise gehofft und geträumt, den Abdruck seines Geistes in dem widerstrebenden Material eines Staatsorganismus darstellen zu können. Er war an diese Aufgabe beinahe so hoffnungsvoll und vertrauensselig herangegangen wie hier Faust. An Merck, 5. Januar 1776: „Wirst hoffentlich bald vernehmen, dass ich auch auf dem theatro mundi was zu tragiren weiss . . ." 22. Januar 1776: „Meine Lage ist vortheilhaft genug, und die Herzogthümer Weimar und Eisenach immer ein Schauplatz, um zu versuchen, wie einem die Weltrolle zu Gesicht stünde." 8. März. 1776: „nun will ich auch das Regiment probieren." Er war davon matt und lahm zurückgekommen. An Knebel, 21. November 1782: „Der Wahn, die schönen Körner die in meinem und meiner Freunde daseyn reifen, müssten auf diesen Boden gesät, und jene himmlische Juwelen könnten in die irdischen Kronen dieser Fürsten gefasst werden, hat mich ganz verlassen." So sollte es auch Faust hier ergehen. Die beiden merkwürdigen Fremden erscheinen also am Kaiserhofe und wissen sich bald unentbehrlich zu machen. Mephisto wird physicien de la cour, zugleich maître de plaisir und Universal-Hofmann. Für solche geistreichen Gauner grossen Stiles bot die Geschichte des achtzehnten

Jahrhunderts reichliche Beispiele. Häufig waren es Franzosen, deshalb wird im Paralipomenon 76 von Mephisto gesagt: „Ob er wohl auch französisch spricht.“ Faust lässt sich etwa die Verwaltung einer Provinz übertragen. Fausts schönen Vorsätzen, wie er regieren und nachsichtig sein wolle, begegnet Mephisto mit höhnischem Bedauern der Nachkömmlinge, die sich dann wieder mit der herkömmlichen Art von Regierung begnügen müssen und von dem grossen Muster also nichts haben. Natürlich sollte Mephistos Prophezeihung in Erfüllung gehen, dass Faust mit seinen Erwartungen schmählich scheitern werde. Das ergiebt sich schon aus der leichtfertigen Art, in der Faust hier sein Unternehmen angreift: Er will bald und triumphierend zurück sein. Es war wohl nicht beabsichtigt, uns Faust an dem Orte seiner neuen Wirksamkeit selbst vorzuführen — das wäre eine gar zu weit abführende Diversion geworden — sondern, während Mephisto als Hofarzt, Arrangeur der Mummenschanz und Finanz-Wundermann seine Künste spielen lässt, macht Faust seine Erfahrungen als Gouverneur durch, von denen wir dann bei seiner Rückkehr das Nähere in einem Zwiegespräch mit Mephisto vernommen hätten, in dem Mephisto seinen Hohn über „das durchaus Scheisige dieser zeitlichen Herrlichkeit“ (Goethe an Merck, 22. Januar 1776) recht ausgiebig zu Tage gebracht hätte. Es wäre eine schöne Ergänzung zur Schülerscene geworden. So müssen wir uns mit unserem Paralipomenon begnügen, dessen wunderbar formvollendete und geistreiche Verse von der Genugthuung Zeugnis geben, mit der Mephisto-Goethe dieses Thema behandelte. Semiramis ist nach der einstimmigen und überzeugenden Vermutung aller Erklärer Katharina die Zweite, die „Semiramis des Nordens“, wie Voltaire sie nannte. Ich glaube, dass wir bei Goethe's gegenständlicher Art, solche Dinge zu sehen, dann auch in dem grössten Könige, dem gleich nach seinem Tode widerfährt, was in unseren Versen zu lesen ist, Friedrich den Grossen zu sehen haben. Dass man in Preussen nach

seinem Tode von allerhand kleinem Regiedruck erleichtert aufatmete und auf seinen Nachfolger hoffnungsvoll blickte, ist ja bekannt. Vgl. auch Goethe an Merck, 5. August 1778: „Und dem alten Fritz bin ich recht nah geworden, da ich hab sein Wesen gesehen, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrissene Vorhänge, und hab über den grossen Menschen seine eignen Lumpenhunde raisonniren hören.“

Mit den Worten: „Auch diesmal imponiert mir nicht“ u. s. w. knüpft Faust an verwandte Scenen an, in denen Mephistos Hohn und sein Idealismus aufeinander platzen. (Schluss von „Marthes Garten“ und „Trüber Tag. Feld“.) Auch äusserlich tritt die Analogie hervor. Paralipomenon 68:

Die tiefe Wuth, womit du gern zerstörest
Dein Tigerblick, dein mächtiges Gesicht.

Trüber Tag, Feld: „Steh nur, steh! Wälze die teuflischen Augen ingrimmend im Kopfe herum . . . Fletsche deine gefrässigen Zähne mir nicht so entgegen!“

Paralipomenon 82.

Das haben die Propheten schon gewusst
Es ist gar eine schlechte Lust
Wenn Ohim, sagt die Schrift, und Zihim sich begegnen.

Jesaias 13, 20—21: „dass man fort nicht mehr da wohne noch Jemand da bleibe für und für; dass auch die Araber keine Hütten daselbst machen und die Hirten keine Hürden da aufschlagen. Sondern Zihim werden sich da lagern und ihre Häuser voll Ohim sein, und Straussen werden da wohnen und Feldgeister werden da hüpfen.“

Die Beziehung der Verse müssen wir in den Scenen nach der Helenakatastrophe suchen. Sie teilen nämlich die Signatur „ad 22“ mit dem Paralipomenon 81:

Warum man sich doch ängstlich müht und plackt u. s. w.

Diese Verse sind aber eine Ausführung der Formel

im Paralipomenon 178: „Jener (Mephisto) schildert die Zustände der besitzenden Menschen“ und gehören in das grosse Gespräch Fausts und Mephistos am Anfang des vierten Aktes. In diesem Gespräch, dem also auch unser Paralipomenon angehört — oder in dessen Nähe es unterzubringen ist — malt nun Faust den Zustand des Meeresufers, da wo es zwischen Land und Wasser streitig ist, „der wüsten Strecke widerlich Gebiet.“ Hier schliessen sich unsere Verse als Mephistos Antwort an. Uebrigens handelt es sich um eine Neuverwendung. Die Verse waren ursprünglich für den ersten Teil bestimmt; sie erscheinen zuerst im Paralipomenon 20 zusammen mit Entwürfen zur Disputation und zur Walpurgisnacht. Für welchen Zusammenhang sie ursprünglich gedichtet waren, weiss ich nicht zu sagen; in die Disputation über Fragen des Naturerkennens würden sie sich allenfalls einfügen lassen.

Paralipomenon 84.

Helena Egypterin Mägde.

H. Mägden befiehlt eine Spartanische Fürstin. Eg. Alberne Spässe. H. Verdriesslichkeit. Eg. Weitere Reden. H. Drohung.

Eg(ypterin).

Und das heilige Menschenrecht
Gilt dem Herren wie dem Knecht
Brauch nichts mehr nach euch zu fragen
Darf der Frau ein Schnippchen schlagen
Bin dir längst nicht mehr verkauft
Ich bin Christin bin getauft

H. Erstaunen. Eg. Zuerst aus der Architektur freundl. Ort Rheinthal. H. Jammer dass Venus sie wieder belogen Klage der Schönheit. Eg. Lob der Schönheit. H. Bangigkeit wem sie angehöre. Eg. Trost Faust gerühmt.

Faust H. Will zu den ihrigen F. alle dahin, sie selbst aus Elysium gehohlt. H. Danckbarkeit heidnische

Lebensliebe. F. Leidenschaft Antheil. H. Wiedmet sich Fausten.

Der Entwurf stellt den ältesten erhaltenen Plan zu Helena vor. Mephisto in der Maske einer Egypterin reizt Helena durch alberne Spässe und Widerspruch, ihm mit Strafe zu drohen. Die Egypterin trotzt Helena unter Berufung auf das heilige Menschenrecht, das auch den Diener schützt, und auf ihr Christentum. Auf Helenas Erstaunen über diese nie gehörten Worte klärt Mephisto sie über die neue Welt auf, in die sie ahnungslos hineintritt und zeigt ihr den deutschen Ort, an dem sie sich befindet. Helena jammert, dass sie wieder durch Venus verraten sei und auf ihre bange Frage, wem sie nun angehöre, rühmt Mephisto Faust, der denn auch erscheint und von der aus Zeit und Naturgesetzen herausgelösten Schönheit Besitz nimmt.

Dass Mephisto in der Maske der Egypterin steckt, ergiebt sich aus der kunstvollen und überlegenen Art, in der diese Helena auf Fausts Auftreten vorbereitet und aus der Analogie der Egypterin mit Phorkyas. Wohlbewusst spricht Mephisto von dem für antike Anschauung unverständlichen „heiligen Menschenrecht“ und vom Christentum, um Helenas Erstaunen zu erregen. Aus der romanischen oder gothischen Architektur des freundlichen Ortes im Rheinthal zeigt er ihr dann, dass sie sich ausserhalb der Griechenwelt befindet. Nun sehen wir auch, was es mit Mephistos „albernen Spässen“ auf sich hat. Helena spricht als spartanische Fürstin, die den Mägden befiehlt und Mephistos Spässe zielen darauf, dass man hier in dieser Umgebung von spartanischen Fürstinnen und ihrem Herrscherrecht über die Mägde nichts wisse. Auch die Reime, in denen Mephisto spricht, haben den Zweck, Helena, die natürlich in antikisierenden Versmassen redet, zu verwirren. Niejahr (Euphorion I, 93) zieht aus Mephistos Versen den Schluss, dass die ganze Scene in Reimen beabsichtigt war. Aber Helena, die sich in Sparta glaubt und gleich munter Knittelverse von sich

giebt, wäre doch eine arge Stillosigkeit, und Goethe hat ja auch auf demselben Blatte unten schon einen Trimeter hingeschrieben. Dass Helena weiterhin den Gebrauch der Knittelverse erlernen sollte, zeigt das oben besprochene Paralipomenon 52.

Mit arglistiger Kunst führt Mephisto Helena die fremdartige Welt vor Augen, in die sie eintritt, erregt in ihr das Gefühl völliger Verlassenheit und macht sie so geneigt, sich Faust zu ergeben. Einer Erläuterung bedarf noch Helenas „Jammer dass Venus sie wieder belogen“. Das schliesst sich an die Klage der Helena zu Aphrodite, Ilias III 399 ff. an:

Δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν;
ἦ πή με προτέρω πολίων εὐναιομενάων
ἄξεις ἢ Φρυγίης ἢ Μῃονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κεῖθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων;
οὕνεκα δὴ νῦν δῖον 'Αλέξανδρον Μενέλαος
νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι,
τοὕνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης;

Unser Schema steht der in Paralipomenon 63 überlieferten Skizze der Urgestalt des zweiten Teiles noch sehr nahe. Dort heisst es: „Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit. Ein altes Schloss, dessen Besitzer in Palästina Krieg führt, der Castellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena erscheint: durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wieder gegeben. Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen. Sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht hat entbehren können. Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt.“ Also auch hier erscheint, der Tradition im Faustbuch entsprechend, Helena durch Zauberkraft in Deutschland. Das Schema ist früher anzusetzen als die Helenadichtung von 1800, deren Schauplatz Sparta ist.

Paralipomenon 99, 14.

Mephistopheles und Enyo; schaudert vor ihrer Hässlichkeit; im Begriff sich mit ihr zu überwerfen, lenkt er ein. Wegen ihrer hohen Ahnen und wichtigen Einflusses macht er ein Bündniss mit ihr. Die offenbaren Bedingungen wollen nichts heissen, die geheimen Artikel sind die wirksamsten.

Paralipomenon 123.

Mephistopheles hat indessen mit Enyo Bekanntschaft gemacht, deren grandiose Hässlichkeit ihn beinahe aus der Fassung gebracht und zu unhöflichen beleidigenden Interjektionen aufgeschreckt hätte. Doch nimmt er sich zusammen und in Betracht ihrer hohen Ahnen und bedeutenden Einflusses sucht er ihre Gunst zu erwerben. Er versteht sich mit ihr und schliesst ein Bündniss ab, dessen offenkundige Bedingungen nicht viel heissen wollen, die geheimen aber desto merkwürdiger und folgereicher sind.

Was für ein Bündnis schliesst Mephisto mit Enyo? Es muss etwas sehr Merkwürdiges und Bedenkliches sein, da sich die Schemata so schelmisch zurückhaltend darüber aussprechen. Wie sehr sie dazu Veranlassung haben und welche Gipfel der Schelmerei Goethe erreichen konnte, wird sich gleich zeigen.

Enyo ist eine der drei Phorkyaden. Die Kenntnis dieser Gestalten verdankte Goethe seinem mythologischen Lexikon (Hederich, Leipzig 1770) wo er unter „Graae“ las: „Sonst werden sie auch vielfältig von ihrem Vater Phorcides oder Phorcyades genannt . . . Einige zählen deren nur zwo, nämlich die Pephredo und Enyo, die meisten aber drey . . . Sie waren . . alte graue Weiber, sonst aber Schwestern und Hüterinnen der Gorgonen. Sie hatten alle drey nur einen Zahn und ein Auge, welche sie einander wechselsweise gaben, wenn sie etwas essen oder sehen wollten . . . Sie wohnten hiernächst an einem Orte, wo weder Sonne noch Mond

hinschien . . . Perseus . . machte sich zuerst an diese Gräen und ertappete deren Zahn und Auge . . . Andere wollen, er habe sie gezwungen, ihm ihr Auge zu geben . . ."

Das ist also die Vorlage, aus der Goethe seine Phorkyadenscene schuf. Hederichs Mitteilung über Perseus hat bei ihm den Einfall erregt, Mephisto für den Helenaakt mit einer grauenhaften antiken Maske auszustatten, indem er von den Phorkyaden Auge und Zahn übertragen bekommt. In der ausgeführten Faustdichtung geht Mephisto in seiner neuen Gestalt ab und überlässt es Faust, den Besitz Helenas allein zu erreichen, wie er kann. Nun deutet aber die folgende Stelle des Paralipomenon 123, 2 darauf hin, dass Mephisto auf der Walpurgisnacht ursprünglich nicht nur seinem Vergnügen nachgehen, sondern auch den Fortgang des Dramas befördern sollte:

„Dem alten, auf die ältere von Faust umgehende Fabel gegründeten Puppenspiel gemäss, sollte im zweiten Teil meiner Tragödie gleichfalls die Verwegenheit Fausts dargestellt werden, womit er die schönste Frau, von der uns die Ueberlieferung meldet, die schöne Helena aus Griechenland in die Arme begehrt. Dieses war nun nicht durch Blocksberggenossen, ebensowenig durch die hässliche, nordischen Hexen und Vampyren nahverwandte Ennyo zu erreichen . . ."

Dass Fausts Verbindung mit Helena nicht durch Blocksberggenossen allein zu erreichen war, leuchtet ein. Mephisto sagt selbst, als es sich um die Herbeischaffung Helenas handelt:

Das Heidenvolk geht mich nichts an,
Es haust in seiner eignen Hölle.

Aber durch Enyo? Goethe deutet hier auf aufgegebene Versuche hin, durch Mephistos Verhandlungen mit Enyo die Verbindung Fausts mit Helena herbeizuführen. Die Phorkyaden sind ja nach Hederich Hüterinnen der Gorgonen, als deren Aufenthalt er unter anderem auch mit Berufung auf Virgil den Eingang der Hölle angiebt. Von der Bedrohung Fausts durch das

Gorgonenhaupt besitzen wir Bruchstücke im Paralipomenon 160—161.

Nun aber die geheimen, unaussprechlichen Bedingungen? Ihre Spuren finden wir im Paralipomenon 127:

Das muss dich nicht verdriessen
Wer kuppelt nicht einmal um selber zu geniessen?

Die Weimarer Ausgabe nimmt mit Recht Mephisto als den Sprechenden an. Dass die Verse aber im Zusammenhange des ausgeführten Faust nicht unterzubringen sind, zeigen die Fragen „1 Akt? Zu Wagner? Auf Helena bezüglich?“ Die Verse müssen also wohl einem aufgegebenen Motiv angehören. Das Wort „kuppeln“ weist auf die Beförderung der Vereinigung Fausts mit Helena. Das ergiebt sich aus Paralipomenon 162, wo „Phorkyas Kuppeley“ und „Phorkyas fortgesetzte Kuppeley“ Mephistos Bemühungen bezeichnet, Faust der Helena annehmbar zu machen. Enyo soll sich also ihre kupplerischen Bemühungen um die Vereinigung Fausts mit Helena nicht verdriessen lassen — sie wird dafür selber geniessen. Und nun können wir den Traktat wieder herstellen. Er enthält zwei geheime Bedingungen:

1) Enyo befördert die Vereinigung Fausts mit Helena.

2) Sie, die Urhässliche, in der schönheitsfreudigen Griechenwelt vom Liebesgenuss Ausgeschlossene darf dafür Mephistos reale Gunst in Anspruch nehmen.

Mephistos merkwürdige Unternehmungen und Erlebnisse auf diesem Gebiet sind ein Motiv, das sich durch den ganzen Faust hindurchzieht. Der Wünsche Marthes erwehrt er sich nur mit Mühe und an den freien Tanz mit der Hexe auf der Walpurgisnacht und die dazu gehörigen freieren Verse braucht nur erinnert zu werden. In der Maske des Geizes führt er auf der Mummenschanz mit dem Golde des Plutus sehr bedenkliche plastische Arbeit aus, und die Erscheinungen der antiken Walpurgisnacht gefällt es ihm alle aus einem Punkte zu studieren. Schon zur Fahrt nach der Walpurgisnacht bestimmt ihn der schelmisch-altkluge Ho-

munculus, indem er seinen Appetit auf thessalische Hexen reizt. Die Sphinx ist ihm „recht appetitlich oben anzuschauen“ und bei den Lamien setzt er seine Grundsätze:

> Allzugewohnt ans Naschen
> Wo es auch sei, man sucht was zu erhaschen

und

> Denn wenn es keine Hexen gäbe,
> Wer Teufel möchte Teufel sein

in die That um. Von der absurden Liebschaft mit den Engeln wird weiterhin noch etwas bisher Unbekanntes zu berichten sein.

Goethe hat die ganze Kraft seiner Genialität daran gesetzt, aus diesem Motiv herauszuholen, was es irgend hergeben wollte. Dem gewaltigen Begehren Fausts nach Schönheit gehen Mephistos verrucht komische Unternehmungen fortwährend in wirksamem Contraste zur Seite.

Aus den Verhandlungen Mephistos mit Enyo besitzen wir nun noch eine Anzahl von Bruchstücken, mit deren Hilfe sich der Verlauf der beabsichtigten Scene in den Hauptzügen verfolgen lässt. Im Paralipomenon 140

> Du schärfe deiner Augen Licht
> In diesen Gauen scheint's zu blöde.
> Von Teufeln ist die Frage nicht
> Von Göttern ist allhier die Rede

wehrt Enyo die erste unhöfliche Begegnung Mephistos ab. Er hat sie also mit den ihm vertrauten nordischen Gestalten verglichen, wie er auch noch im ausgeführten Faustdrama meint:

> Wir litten sie nicht auf den Schwellen
> Der grauenvollsten unsrer Höllen

und sich ihnen später als weitläufiger Verwandter vorstellt.

Enyos Anspruch, als Göttin anerkannt zu werden, regt dann in Mephisto den Einfall an, ihr mit Schmeichelei beizukommen. Paralipomenon 143:

> Ich kenne dich genau
> Da wo du bist ist mir der Himmel blau

Du bist des Lebens eignes grau
Ich sehe dich nicht gern in den Lichten Höhlen.

Die Weimarer Ausgabe fragt dazu: „Faust?“ Aber zu wem sollte Faust das sagen? Die Erwähnung der lichten Höhlen führt auf die Spur. Mephisto sagt zur Dryas V. 7695—7696:

Doch sagt was in der Höhle dort
Bei schwachem Licht sich dreifach hingekauert?
Dryas.
Die Phorkyaden.

Die Verse gehören also zu den tollen Schmeicheleien, mit denen Mephisto Enyos Gunst zu erwerben sucht, wie Reineke die der hässlichen Frau Gieremund. Die schwach beleuchtete Höhle bezeichnet er als eine lichte mit derselben ironischen Unverfrorenheit, mit der er Enyos Schönheit rühmt.

Nun macht Mephisto seinen Vorschlag. Als treuer Gefährte will er Faust mit Helena vereinigen. Dazu soll ihm Enyo verhelfen und dafür den schon angedeuteten Lohn erhalten. Und da Enyo nun etwas Aehnliches erwidert wie Frau Marthes „O es beliebt dem Herrn zu scherzen“, so zerstreut er ihre Bedenken im Paralipomenon 129:

Und wenns der Teufel ernstlich meint
So sind es wahrlich keine Spässe.

In Mephistos Situation werden nun auch Liebesworte zu der holden Genossin gefordert. Wie das etwa klingt, hören wir im Paralipomenon 150:

Das Auge fordert seinen Zoll.
Was hat man an den nackten Heiden?
Ich liebe mir was auszukleiden,
Wenn man doch einmal lieben soll.

Enyo denkt man sich gern bekleidet, und sie heisst auch bei Hesios *κροκόπεπλος*. Mephistos Empfindungen für seine Schöne malen sich nicht übel in den Worten: „Wenn man doch einmal lieben soll.“

Weitere, wie es scheint, sittliche Bedenken Enyos

beschwichtigt Mephisto mit den Worten des Paralipomenon 127:

> Das muss dich nicht verdriessen
> Wer kuppelt nicht einmal um selber zu geniessen.

Die geheimen Bedingungen des Traktats kennen wir nun genügend. Die offenkundigen haben wir im Paralipomenon 152:

> M(ephistopheles)
> Zum edlen Zweck es abzutreten frei

nämlich Enyos Aeusseres, Auge und Zahn. Die Erwähnung des „edlen Zwecks“ weist die Verse in diesen Zusammenhang, denn im ausgeführten Faustdrama ist von einem Zweck der Uebertragung nicht die Rede.

Wie nach abgeschlossenem Traktat das eine Liebespaar zum anderen hinübergrinst, sehen wir im Paralipomenon 132 und 128:

> Indessen wir ins Fäustchen lachen
> So brüsten sie sich ohne Scheu,
> Sie denken weil sie's anders machen
> Es wäre neu!

> Von dem was sie verstehn
> Woll'n sie nichts weiter wissen.

Faust und Helena verstehen, dass sie sich lieben, und begehren von den Rätseln ihrer Existenz und Vereinigung nichts weiter zu wissen. So heisst es auch im ausgeführten Faustdrama:

> Durchgrüble nicht das einzigste Geschick,
> Dasein ist Pflicht und wär's ein Augenblick.

Auch, dass Faust und Helena „sich ohne Scheu brüsten“, kommt in der ausgeführten Dichtung zur Erscheinung. V. 9407—9410:

> Nicht versagt sich die Majestät
> Heimlicher Freuden
> Vor den Augen des Volkes
> Uebermütiges Offenbarsein.

Die geniale Conception der beiden Liebespaare, des edel-schönen und des verrucht-hässlichen, stellt, wie so

vieles im zweiten Teile, die Steigerung eines vom ersten Teile entnommenen Motivs vor. Es ist die Gruppierung der Gartenscene.

Goethe hat also sehr ernstlich darauf hingearbeitet, Mephistos Thätigkeit für die Verbindung Fausts mit Helena in Gang zu setzen. Zuletzt überwog doch die Empfindung, dass die Verhandlungen Mephistos mit Enyo keine würdige Grundlage für einen solchen Vorgang darstellen, und Goethe zog statt der Enyo die edle Manto heran, wie er das selbst im Paralipomenon 123, 2 ausspricht: „Dieses war nun nicht durch Blocksbergs Genossen, ebensowenig durch die hässliche, nordischen Hexen und Vampyren nahverwandte Enyo zu erreichen, sondern, wie in dem zweiten Teile alles auf einer höheren und edlern Stufe gefunden wird, in den Bergklüften Thessaliens unmittelbar bei dämonischen Sibyllen zu suchen . . .“

Von der ursprünglich in Aussicht genommenen grossen Scene zwischen Mephisto und Enyo hat Goethe dann nur Mephistos anfängliches Entsetzen, sein Einlenken und die Uebernahme der Maske für die endgiltige Faustdichtung gerettet. Dabei wurde auch die Reduktion der drei Phorkyaden auf die eine Enyo überflüssig, und sie erscheinen wie in der antiken Ueberlieferung als Dreiheit. Die Zartheit der mit Enyo zu verhandelnden Dinge hatte die Gegenwart von Zeugen nicht gestattet. Die Hölle selbst hat nicht nur ihre Rechte, sondern auch ihre Schicklichkeit.

Paralipomenon 106.

Plutus verabschiedet den Wagen. Lencker Adieu. Plutus dem Geiz befehlend der gern verheimlicht doch auch grossthuisch Oeffnung der Kiste. Herold Plutus den Stab ergreifend. Platz machend Den Kreis beschreitend Gemurmel Plutus Faunenchor Gemurmel Tanz und Sang Annäherung an die Kiste. Maske fällt hinein Flammt auf Entzündet den Faun Dann die Faunen

Kiste schlägt zu fliegt fort (Ausgestrichen: *Einer verhüllt das Ges)* *Der Kayser ist entdeckt* (Ausgestrichen: *Der Dichter) Faust den Heroldst(ab) fassend Enthüllt das Ganze.*

Paralipomenon 113.

Dichter

erdreisten

Und nur der Dichter kann es leisten.

Paralipomenon 117.

Wer schildert solchen Uebermuth
Wenns nicht der Dichter selber thut.

Nun tret ich nothgedrungen vor
Der Dichter.

Lesarten zu Vers 6559:

Dämmerschein
Der Dichter tritt ein

Wir haben hier die Spuren der merkwürdigen, gleich wieder aufgegebenen Intention, die Lösung der Verwirrung und Scheinkatastrophe am Schlusse der Mummenschanz durch „den Dichter“ bewirken zu lassen.

Goethe hat hier die Gelegenheit wahrgenommen, einmal unbeschränkt durch die bei seinen Weimarer Maskenzügen überall sich eindrängende Rücksicht auf die vorhandenen technischen und materiellen Mittel die poetische Phantasie frei walten zu lassen.

> Drum schonet mir an diesem Tag
> Prospekte nicht und nicht Maschinen.
> Gebraucht das gross' und kleine Himmelslicht,
> Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
> An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
> An Thier und Vögeln fehlt es nicht.

Ein solches Wunderbild, wie es nun hier erscheint, musste aber einen dramatisch bis zum Schlusse sich steigernden Inhalt bekommen und nicht als blosse Folge

bunter Bilder und Gestalten verlaufen. Das geschah, indem das Maskengewimmel durch gesteigerte phantasmagorische Erscheinungen in Schrecken gesetzt wird. Zuerst kommen Otter und Fledermaus aus dem Ei, in das sich Zoilo-Thersites, vom Stab des Herolds getroffen, verwandelt; sie huschen, fliegen und kriechen durch die Menge.

Keiner von uns ist verletzt —
Alle doch in Furcht gesetzt.

Dann spritzt Plutus mit dem Heroldsstabe Scheingluten auf die zudrängende Menge.

Schon ist der Kreis zurückgedrängt
Und niemand glaub' ich ist versengt.

Es war Goethe hier darum zu thun, das bunte Gesamtbild durch das poetische Feuerwerk der von Plutus auf seinem Umgange verspritzten Flammen noch weiter zu schmücken. Demselben poetisch-technischen Zwecke dienen die vom Knaben Lenker vorher auf die Köpfe der Menschen verstreuten Flämmchen, in denen sich die Dichterschicksale so schön malen.

Auf dem und jenem Kopfe glüht
Ein Flämmchen, das ich angesprüht,
Von einem zu dem andern hüpft's,
An diesem hält sich's, dem entschlüpft's,
Gar selten aber flammts empor,
Und leuchtet rasch in kurzem Flor;
Doch vielen, eh' man's noch erkannt
Verlischt es, traurig ausgebrannt.

Gewiss hat Goethe hier an Bürger, Lenz, die Stolberg, Schelling und Andere gedacht. Bei ihm selbst hat „sich's gehalten.“

Die Lust Goethe's an diesen imaginativen Lichterscheinungen steigert sich dann zu der grossen, die ganze bunte Maskenwelt umfassenden phantasmagorischen Feuersbrunst. Das entspricht einer ästhetischen Contrastforderung, die Goethe einmal in Dichtung und Wahrheit (26, 325) ausspricht: „Wie nun aber eine Feierlichkeit dieser Art mit etwas Gefährlichem und Schreck-

haften schliessen soll, so war es wirklich ein fürchterlicher Augenblick, als die bretterne Küche selbst Preis gemacht wurde.“ Natürlich musste diese grosse Scheinkatastrophe wie die vorhergehenden kleinen in Frieden und Heiterkeit aufgelöst werden, und das sollte nach Goethe's ursprünglicher Intention der Dichter thun. Sein Thema wären etwa wie in der klassischen Walpurgisnacht bei dem ebenfalls phantasmagorischen Niederschweben des Mondes die Worte gewesen:

Sei ruhig! es war nur gedacht.

Am Schlusse des Paralipomenon 106 ändert Goethe diesen Plan; er streicht den Dichter und setzt dafür Faust, der nun das Ganze „enthüllt“ oder „entwast“ (Paralipomenon 105); d. h. — mit kühner Zusammenziehung in den nur für den eigenen Gebrauch Goethe's bestimmten Schemata —: Er entfernt die Scheingefahr durch Hüllen und Wasen (Dünste).

Du geräumig weite Luft
Fülle dich mit kühlem Duft.
Zieht heran umherzuschweifen
Nebeldünste, schwangre Streifen,
Deckt ein flammendes Gewühl.

Eine ähnliche kühne Sprachstenographie haben wir im „Treten des Elements“ (Paralipomenon 2) kennen gelernt.

Zu der Stelle: „Plutus dem Geiz befehlend der gern verheimlicht doch auch grossthuisch“ gehören die beiden Verse des Paralipomenon 113:

Geiz
Nur alle hundert Jahr einmal
Doch heute bin ich liberal.

Die phantasmagorischen Erscheinungen, die sich durch die ganze Mummenschanz hindurchziehen, hat Goethe durchweg an den Stab des Herolds geknüpft. Durch den Schlag des Stabes verwandelt sich Zoilo-Thersites zum Klumpen und Ei, aus dem die Otter und Fledermaus herausschlüpfen; Plutus trifft mit ihm die

Schlösser der Kiste, die sich dann aufthut und das Scheingold herausquellen lässt, und wie der Haufe nun zudrängt, taucht Plutus den Stab in das glühende Gold und spritzt damit Trugflammen unter die Menge. Nun verstehen wir auch die Anweisung: „Herold den Stab anfassend, welchen Plutus in der Hand hält.“ Indem der Herold den Stab anfasst, wirkt auf ihn dessen magische Kraft, Phantasmen, Blendvisionen zu erzeugen und er sieht nun Alles, was sich weiter begiebt — das ganze „Flammengaukelspiel.“ Zuletzt dient der Stab dazu, das Flammenblendwerk durch ein Dunst- und Regenblendwerk zu vertreiben.

Schlage heilgen Stabs Gewalt,
Dass der Boden bebt und schallt!
Du geräumig weite Luft
Fülle dich mit kühlem Duft.

Es ist also ein richtiger poetischer Zauberstab.

Mit solchem Beleuchtungszauber wie hier die Mummenschanz sind in Goethe's Dichtung gern Vorgänge geschmückt, die sich an wunderbaren, abenteuerlichen, unwirklichen Lokalitäten begeben. Für die deutsche Walpurgisnacht ist das oben S. 56 gezeigt worden, und für Pandora und das Märchen in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten folgt die entsprechende Darlegung weiterhin. In dem Schema zur antiken Walpurgisnacht (Paralipomenon 125) heisst es: „Zelte, Bivouac der beiden Heere Wachfeuer rötlich flammend das Ganze als Nachgesicht. Erichto führt sich ein, commentiert die Erscheinung Der jüngere Pompejus Die Zelten verschwinden Die Feuer brennen fort bläulich Aufgang des Mondes.“ Welch eine gewaltige Schöpfung einer Poetenphantasie ist dieses Nachgesicht der beiden Heere des Cäsar und Pompejus, und wie wunderbar löst es sich auf, indem die Zelte verschwinden, aber ihre Linien noch durch die in magisch-bläulichem Scheine brennenden Wachtfeuer angedeutet werden, bis auch diese vor dem Glanze des aufgehenden Mondes schwinden. Das Schema zeigt, dass diese Vision, die

sich in der ausgeführten Walpurgisnacht in Erichthos einleitender Rede findet, nicht ein subjektives Phantasma Erichthos vorstellt, sondern bei einer Aufführung wirklich darzustellen wäre.

Noch andere Beleuchtungswunder waren zum Schmuck der klassischen Walpurgisnacht geplant. Paralipomenon 123: „das chemische Menschlein, an der Erde hinschleichend, klaubt aus dem Humus eine Menge phosphorescirender Atome auf, deren einige blaues, andere purpurnes Feuer von sich strahlen.“ Im ausgeführten Faustdrama gehört hierher die Vision des herniederkommenden Mondes:

Und grösser, immer grösser nahet schon
Der Göttin rundumschriebner Thron,
Dem Auge furchtbar, ungeheuer!
In's düstre röthet sich sein Feuer

und vor allem das überherrliche Schlussbild:

Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?
So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
Die Körper sie glühen auf nächtlicher Bahn,
Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
So herrsche denn Eros der alles begonnen!

Paralipomenon 108.

Grüsset mich in meiner Laube
Denn ich bin nicht gern allein
Oben drängt die reife Traube
Bricht ein Sonnen Blick herein.

Die Verse werden in der Weimarer Ausgabe vermutungsweise den Gärtnern zugewiesen. Es spricht aber aus ihnen deutlich weibliche Eigenart. Die Gärtnerinnen hätten dann also nach der ersten Intention natürliche Blumen und Früchte dargeboten, und erst das Bedürfnis, für Gärtner und Gärtnerinnen gesonderte Motive zu finden, führte Goethe darauf, die letzteren mit künstlichen Blumen auszustatten,

Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt.

Paralipomenon 110.

Narren giebt es heut zu Haufen
Doch so viele da und dorten
Auf dem Markt sich stossen laufen
Grössre giebt es wahrlich nicht
Als die sich mit Lasten schleppen.

Vgl. Pulcinelle, Vers 5217—5218:

Wir sind die Klugen
Die nie was trugen;
Denn unsere Kappen,
Jacken und Lappen
Sind leicht zu tragen.

Für die Pulcinelle war also ursprünglich dasselbe Versmass bestimmt, wie für die Gärtner und den Trunkenen.

Paralipomenon 115.

Seht ihr die Quelle da
Lustig sie sprudelt ja
Wie ich noch keine sah
Kostete gern.

Die Weimarer Ausgabe zweifelt, ob die Verse zum Faust gehören oder sich auf die böhmischen Bäder beziehen. Zum Faust gehören sie gewiss, und mit der Quelle ist auch die Feuergold-Quelle des Vers 5907 gemeint, auf den die Weimarer Ausgabe verweist. Die Verse selbst waren aber nicht für die Deputation der Gnomen bestimmt, deren Versmass und Gesamtton andere sind. Das Paralipomenon ist zusammen mit einem Entwurf für den Gesang des herandringenden Faunenchors überliefert. Nun heisst es in einem anderen Entwurf desselben Faunengesangs (Lesarten zu Vers 5806): „Erblicken den Schatz der immer noch siedet und ausquillt Stehe Alter Pan Feuer Quelle.“ Nach diesem ursprünglichen Entwurf sollten also nicht die Gnomen den Pan

zur Feuerquelle führen, sondern die Faune selbst erblicken die feurige Goldquelle und leiten den Pan heran. Hierfür waren unsere Verse bestimmt.

Paralipomenon 118.

Und wenn du rufst sie holen Mann für Mann
Und Fraun für Fraun die Grossen wie die Schönen
Die bringen her so Paris wie Helenen.

Die Verse sollte nicht Mephisto zum Kaiser sprechen, wie die Weimarer Ausgabe annimmt, sondern Faust. Vgl. Paralipomenon 104: Forderung der Gestalten Versprechen Meph. schwürig.

Paralipomenon 105: Kayser zur Unterhaltung Geistererscheinungen Wahl. Paris und Helena Meph. widersetzt sich Faust verspricht.

Paralipomenon 107. Interesse an Geistererscheinungen. Streit zwischen Damen und Herrn. Helena und Paris Meph. Warnung Kayser assentirt Faust verspricht.

Ebenso im ausgeführten Faustdrama, Vers 6188. Mephistopheles:

Unsinnig war's leichtsinnig zu versprechen.

Paralipomenon 125.

Schema den 6. Februar 1830.

Pharsalische Ebene Links der Peneus Rechts das Gebirg Erichto Zelte, Bivouac der beiden Heere Wachfeuer rötlich flammend Das ganze als Nachgesicht Erichto führt sich ein commentirt die Erscheinung

Der jüngere Pompejus Die Zelte verschwinden Die Feuer brennen fort blaulich Aufgang des Mondes Anrede der Erichto Die Luftwandler sencken sich
Faust auf klassischem Boden Anfrage und Unterhaltung Sie trennen sich.

Faust am Peneus Rohr und Schilfgeflüster Weidenbusch und Pappelzweig Gesäusel

Faust und Chiron sich entfernend Sirenen sich

badend Erderschütterung Flucht nach dem Meere eingeleitet Sphynxe inkomodirt Anaxagoras Steinregen veranlassend Thales den Homunkulus zum Meere einladend

Mephist und Dryas (Ausgestrichen: *Derselbe die Phorkyaden Abschluss dieser Unterhaltung.) Begegnen Schlangen Findet die Sphynxe wieder Verwandelt sich in ihrer Gegenwart. Abscheu und Abschluss Heisser Wind und Sandwirbel Der Berg scheint zu versinken Mephisto flüchtet.*

Buchten des ägäischen Meeres Sirenen Thales und Homunkulus Nereus und Proteus Najaden Tritonen Drachen und Meerpferde Muschelwagen der Venus Telchinen von Rhodus. Kabiren von Samothrace Kureten und Korybanten von Kreta.

Von den prachtvollen Lichtschauspielen dieses Schemas war schon in einem anderen Zusammenhange die Rede. Die Anregung zur Einführung des jüngeren Pompejus und der Erichtho erhielt Goethe von Lucan's Pharsalia. Unter dem 5. April 1826 vermerkt das Tagebuch: „Abends Lucan 6. Buch.“ Dort befragt Sextus Pompejus die thessalische Zauberin Erichtho über den Ausgang des Bürgerkriegs und über sein und seines Vaters Schicksal. Hier erscheint er natürlich nur als ein Bestandteil des Nachgesichts. Die Anrede des Erichtho an die Luftfahrer ist bei der Ausführung fortgefallen.

Die Anknüpfung an die Schlacht bei Pharsalus sollte also ursprünglich noch etwas stärker betont werden, wie denn auch im Paralipomenon 123 Gespensterscharen von Pompejanern und Cäsareanern sich um den armen Wagner drängen, als dieser eine Phiole voll des menschengedüngten Humus schüttelt, und ihre körperlichen Bestandteile stürmisch zurückverlangen. Eine wahrhaft grossartige Spukvision!

Goethe's Erichtho wendet sich selbst gegen die übertrieben grausige Schilderung, die Lucan von ihr entwirft.

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret' ich einher, Erichtho, ich, die Düstre;
Nicht so abscheulich wie die leidigen Dichter mich
Im Uebermass verlästern . . . Endigen sie doch nie
In Lob und Tadel.

Das hat schon Düntzer (Goethe's Faust, Leipzig 1857 S. 535) bemerkt. Dagegen ist bisher nicht beobachtet, dass Goethe noch für verschiedene andere Motive der klassischen Walpurgisnacht die Anregung von Lucan's Pharsalia erhielt, die er studierte, weil sie ebenfalls eine poetische Darstellung dieser Lokalität enthält. Da sind zunächst zwei befremdende Stellen unseres Schemas: „Begegnen Schlangen“ und „Heisser Wind und Sandwirbel“. Das Letztere stammt aus Lucans neuntem Buch, in dem Catos Zug durch die libysche Syrtenwüste geschildert wird. Dort wird Vers 447 ff. der heisse Wind und Sandwirbel beschrieben:

Et non imbriferam contorto pulvere nubem
In flexum violentus agit: pars plurima terrae
Tollitur et numquam resoluto vertice pendet . . .
Sic orbem torquente noto Romana iuventus
Procubuit timuitque rapi, constrinxit amictus
Inseruitque manus terrae nec pondere solo,
Sed nisu iacuit, vix sic immobilis austro,
Qui super ingentes cumulos involvit harenae
Atque operit tellure viros. Vix tollere miles
Membra valet multo congestu pulveris haerens.
Alligat et stantis adfussae magnus harenae
Agger, et immoti terra surgente tenentur.

Von furchtbarem Durste gepeinigt findet das Heer endlich eine Quelle, aber sie ist rings umgeben von Schlangen. Der Dichter giebt im Anschluss hieran einen langen Exkurs über die Herkunft der libyschen Schlangen von Blutstropfen des abgeschlagenen Gorgonenhaupts, die dort niederfielen, als Perseus mit dem Haupte über das Land hinflog. Es werden dann Vers 708 ff. Namen und Eigenschaften einer Menge von fabelhaften Schlangen geschildert, die mit einiger mythologischer Wesenheit ausgestattet sind. Von dieser Schilderung wollte Goethe vielleicht einen oder den anderen Zug benutzen. Die Begeg-

nung mit Schlangen an sich ist ein älteres, nicht erst durch Lucan angeregtes Motiv. Paralipomenon 123: „Dazwischen vielköpfige Schlangen in Unzahl."

Von thessalischen Hexen (Faust 6977) ist bei Lucan VI, 438 ff. ausführlich die Rede; vom Niedersingen des Mondes durch thessalische Zauberfrauen (Faust 8034 ff.) spricht er VI 499 ff.

Auf zwei weitere aus Lucan stammende Züge hat Calvin Thomas in seiner Faustausgabe hingewiesen: Der Anfang des 7. Buches zeigt Pompejus am Vorabend der Schlacht von seinen frühen Triumphen träumend (Faust 7022). Erichtho vermeidet die Gesellschaft der Menschen (Lucan VI 510 ff.; Faust 7036—39).

Ein Vers aus dem Lucan ist sogar in direkter Uebersetzung in den Faust übergegangen. Faust 7503 ff.:

> Schäumend kehrt die Welle wieder,
> Fliesst nicht mehr im Bett darnieder;
> Grund erbebt, das Wasser staucht.

Lucan schildert ebenfalls eine magische Erdrevolution, die bei ihm durch thessalische Hexen erzeugt wird. VI 473:

> amnisque cucurrit,
> Non qua pronus erat.

Goethe hat noch zwei weitere Stellen aus der Pharsalia für den Faust angemerkt. Paralipomenon 145:

> Quidquid non creditur ars est, tonat coelum ignaro Jove.
> Das sind Gewitter
> Von denen Jupiter nichts weiss.

Lucan, VI 465 ff:

> Nunc omnia complent
> Imbribus et calido praeducunt nubila Phoebo
> Et tonat ignaro caelum Jove.

Das Citat „quidquid non creditur ars est" findet sich Lucan VI 437; es hat dort aber nicht den bedeutenden Sinn, den ihm die Isolierung scheinbar verleiht, in der Goethe es heraushebt. Die Stelle lautet im Zusammenhange:

Vanum saevumque furorem
Adjuvat ipse locus vicinaque moenia castris
Haemonidum, ficti quas nulla licentia monstri
Transierit, quarum, quidquid non creditur, ars est.

Sämtliche angeführten Stellen finden sich nahe bei einander im sechsten und neunten Buche.

Paralipomenon 130.

Das hätt' er dencken sollen
Das Böse kommt so wenig vor.

Die Weimarer Ausgabe weist diese Verse Mephisto zu. Man sieht dann aber nicht, von wem die Rede ist. In Mephistos Munde wäre auch der moralische Optimismus auffällig oder, wenn er ironisch sein soll, in seiner Beziehung unverständlich. Die Verse gehören vielmehr der Sphinx.

Mephisto sollte ursprünglich von den Lamien zurückkehrend zu den Sphinxen gelangen und mit ihnen folgendes Gespräch führen (15II, 47):

Meph. Ihr seid noch hier?
Sph. Das ist nun unsre Lage
So gleichen wir die Mond und Sonnentage.
Sitzen vor den Pyramiden
Zu der Völcker Hochgericht
Ueberschwemmung Krieg und Frieden
Und verziehen kein Gesicht.
Sehr eilig hast du dich benommen
Und bist wohl übel angekommen
Meph. Ich gieng — Ihr lasst euch nicht belügen
Mich ein Momentchen zu vergnügen
Doch hinter holden Mazkenzügen
Sah ich Gesichter dass mich's schauerte
Gar gerne liess ich mich belügen
Wenn es nur länger dauerte.

Hier fügen sich unsere Verse als Bemerkung einer Sphinx zur anderen ein. Die Sphinx hatte Mephisto — ironisch, wie wir jetzt sehen — geraten, bei den lustfeinen Dirnen sein Heil zu versuchen. Der milden und weisen Art der Sphinxe entsprechen unsere Verse vollkommen. Und nun antwortet Mephisto:

(Paralipomenon 131.)

Das Böse das Gute
Ich weiss es nicht doch ist mir schlecht zu Muthe.

Paralipomenon 144.

Hascht nach dem nächtgen Wetterleuchten.

Wer nach dem Wetterleuchten hascht, begehrt das Ungreifbare zu ergreifen. Wir haben hier ein Bild für Fausts grossartig-unsinniges Begehren nach Helena. Die Worte waren wohl für das Gespräch Chirons mit Manto bestimmt.

Paralipomenon 146.

Nicht so direckt doch wohl im Kreise
Führ ich sie deinem Thron heran
Verführen will ich dir sie duzzendweise
Doch sie zu schlachten geht nicht an.

Die merkwürdigen Verse finden sich auf einem Blatte mit fünf anderen Paralipomenis, die sämtlich zur antiken Walpurgisnacht gehören. In diesem Kreise haben wir also die Beziehung der Verse zu suchen. In der antiken Walpurgisnacht giebt es nur einen Thron, den Muschelthron Galateas. Auch das Heranführen im Kreise passt dazu.

8380. Leicht bewegt, in mässiger Eile,
Um den Wagen Kreis um Kreis.

8426. Vorüber schon, sie ziehen vorüber
In kreisenden Schwunges Bewegung

8447. In gedehnten Kettenkreisen

Danach müssten die Verse sich auf die Jünglinge beziehen, die von den Doriden aus Schiffbrüchen gerettet sind. Das dutzendweise Verführen stimmt dazu:

Die es nun mit heissen Küssen
Treulich uns verdanken müssen.

Die Forderung, diese Jünglinge zu schlachten, kann nur von den Sirenen ausgegangen sein. Sie führen durch ihren Gesang den Schiffbruch herbei (Vers 8055

—8057), um die Mannschaft zu vernichten (Vers 8182—8185). Sie schlachten die von ihnen Bethörten mit ihren „garstigen Habichtskrallen“ (Vers 7162—7165.) Unsere Verse enthalten also die Spuren einer ursprünglichen Intention, wonach über das Schicksal der geretteten Jünglinge ein Streit zwischen den Sirenen und Doriden stattfinden sollte, den, wie es scheint, Galatea entschied — natürlich zu Gunsten der Jünglinge.

Paralipomenon 157.

Prolog des dritten Akts.

Geheimer Gang Manto und Faust. Einleitung des Folgenden Medusenhaupt Fernerer Fortschritt. Proserpina verhüllt. Manto trägt vor Die Königin an ihr Erdeleben erinnernd. Unterhaltung von der verhüllten Seite, melodisch artikulirt scheinend aber unvernehmlich. Faust wünscht sie entschleyert zu sehen. Vorhergehende Entzückung Manto führt ihn schnell zurück. Erklärt das Resultat Ehre den Antecedenzien Die Helena war schon einmal auf die Insel Leuce beschränkt. Jetzt auf Spartanischem Gebiet soll sie sich lebendig erweisen. Der Freyer suche ihre Gunst zu erwerben. Manto ist die Einleitung überlassen.

W. d. 18. Juni 30.

(Aehnlich im Paralipomenon 125.)

Da hätten wir also Faust in der griechischen Unterwelt — wohl das wunderbarste aller Abenteuer, durch die er geführt werden sollte! An dem sonst völlig klaren Entwurf bedarf einer Erörterung Proserpinas Verhüllung und ihre melodisch artikulierte, aber unvernehmliche Sprache. Goethe hat es in der klassischen Walpurgisnacht streng vermieden, die griechischen Götter selbst erscheinen zu lassen. Er sagte zu Eckermann (21. Februar 1831): „Die alte Walpurgisnacht ist monarchisch, indem der Teufel dort überall als entschiedenes Oberhaupt respektiert wird; die klassische aber ist durchaus republikanisch, indem alles in der Breite nebeneinander

steht, so dass der eine so viel gilt wie der andere." Hier war nun die Göttin nicht zu umgehen, aber durch die merkwürdige Erfindung wird erreicht, dass wir weder ihr Antlitz zu sehen, noch ihre Worte zu vernehmen bekommen. Die „vorhergehende Entzückung" versteht Düntzer (Ztschr. f. d. Philol. Bd. 23 S. 91) als eine Entzückung Fausts über die hinter dem verhüllenden Gewande von ihm geahnte Herrlichkeit Proserpinas. („Er stellt sich lebhaft vor, welch ein Entzücken ihm der Anblick gewähren werde, wirklich sieht er sie nicht enthüllt"). Aber dann würde ja Faust, den sein erhabenwahnsinniges Begehren nach Helena diese wunderbaren Pfade geführt hat, kein Wort von dem sagen, was ihm einzig die Seele füllt. Er begehrt Helena, entzückt sich aber hier für Proserpina! Schon das Wort Entzückung weist darauf hin, dass Faust hier wie vorher bei Chiron in gewaltigen Glutworten seine an den ehernen Schranken der Zeit rüttelnde Leidenschaft ausströmt. Auch dort hat ihm Chiron erwidert: „Mein fremder Mann, als Mensch bist du entzückt." Die „vorhergehende Entzückung" ist nichts Anderes als „Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, dass sie die Helena herausgiebt; was muss das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Thränen davon gerührt wird!" (Goethe zu Eckermann, 15. Januar 1827) oder die „Peroration", wie sie im Paralipomenon 123 genannt wird.

Es könnte auffallen, dass in unserem Schema scheinbar sich nichts von dem „unabsehbaren, von Gestalt um Gestalt überdrängten Hoflager der Proserpina" findet, wodurch es „zu grenzenlosen Incidenzien Gelegenheit giebt." (Paralipomenon 123). Diese Dinge die nicht fehlen durften, wenn einmal ein so ungeheures poetisches Wagnis unternommen wurde, finden sich in dem schnell zur Hauptsache vordringenden Schema in den Worten „Fernerer Fortschritt" angedeutet. — Goethe hatte das Hoflager der Proserpina und die Gestalten der Unterwelt schon 1815 als lebendes Bild auf die Bühne gebracht. (Ausgabe letzter Hand 45, 64.)

Paralipomenon 162.

Helena von den Schiffen Chor Uralte Mythologie Säuberung der Wohnung Uebergang zur Schönheit Lacedämon Tyndareus und Leda Entspringen der Schönheit Helena Clyt(ämnestra) Cast(or) Pollux Ewige Jugend Anrufung Helena aus dem Pallast Chor scheltend das Ungeth(üm) Phorkyas dazu Increpatio Helena die Dienerinnen . . . Phorkyas schmeichelt sich ein Erscheint nicht so hässlich Uebergang ins magische Unheimliches Ring Versuch Chor fühlt mit (am Rande: *Gefühl des Orkus Chor fühlts mit) Phorkyas Kuppeley Faust Anstoss an der Kleidung pp Phorkyas fortgesetzte Kuppeley Chor Erinnerung an die vielen Liebhaber und Zustände Auch Lokalitäten Ergetzl. Nachgiebigkeit Schloss Mittelalter Ahnung grosser Entfernung der Zeit und des Raumes.*

Der Anfang des Schemas bedarf keiner Erläuterung, desto mehr die Worte: „Ring Versuch Chor fühlts mit.“ Die Deutung beruht auf der Auffassung des Wortes „Versuch.“ Die Weimarer Ausgabe ergänzt zu „Versuchung.“ Aber der Sinn wird dadurch nicht klarer; denn die Versuchung Helenas durch Phorkyas folgt gleich darauf in anderen Worten (Phorkyas Kuppeley) und kann also hier noch nicht gemeint sein. Bei strengem Anschluss an den überlieferten Wortlaut gelangen wir zu einem befriedigenden Sinn. Phorkyas schmeichelt sich, um Helena Faust zuzuführen, ein, erscheint nicht so hässlich und spricht von den magischen Bedingungen der Existenz Helenas auf der Oberwelt. Das Schema hat das Opfermotiv nicht; statt dessen erreicht Phorkyas ihren Zweck, Helena von der Vorstellung zu lösen, dass sie Menelaus zugehört, indem sie in ihr die Empfindung von der Unwirklichkeit, Zeitlosigkeit ihrer gegenwärtigen Existenz erregt. Phorkyas spricht deshalb von dem Ringe. „Durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wieder gegeben“ heisst es im Paralipomenon 63, und nach demselben Schema verfällt Helena wieder der

Unterwelt, als sie in der Verzweiflung über den Verlust ihres Sohnes die Hände ringt und dabei zufällig den Ring abstreift. Hier nun lässt Phorkyas die Helena wissen, dass ihre Oberwelt-Existenz an den Ring geknüpft ist. Es ist dieselbe Mitteilung, auf die auch Paralipomenon 170 hinweist: „Phorkyas Erzählung von den Wunderbedingungen des Daseyns.“ Auch Paralipomenon 165 enthält das „Gesetz des Rings“. Helena macht den „Versuch“, lockert ihn etwas am Finger und hat sofort „das Gefühl des Orkus.“ Der Chor, dessen oberirdische, körperliche Existenz an die Helenas gebunden ist, und der sich auch im ausgeführten Faustdrama nach Helenas Verschwinden in die Elemente auflöst, fühlt dieses Orkusgefühl mit. Dieselbe Empfindung wird im Paralipomenon 163 als Nichtigkeitsgefühl bezeichnet. Dort aber erregt ebenso wie im ausgeführten Drama Phorkyas dieses Gefühl in Helena auf eine mehr innerliche Weise durch Erinnerung an die mannigfachen Erscheinungen und Schicksale, durch die sie teils wirklich, teils als „doppelhaft Gebild“ hindurchgegangen ist. Dieses „Gefühl des Orkus“:

Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol

wird in unserem Schema durch den Versuch mit dem Ringe erzeugt. So wird Helena von der wirklichen Griechenwelt losgelöst, mit der Empfindung der Zeitlosigkeit ihrer Existenz durchdrungen und auf Fausts Erscheinen vorbereitet.

Die Worte „Ergezl. Nachgiebigkeit“ fasst Niejahr (Euphorion I 86) als ergetzliche Nachgiebigkeit und findet darin ebenso wie in der fortgesetzten Kuppelei der Phorkyas etwas von dem naturalistischen Charakter des Jugendentwurfs im Paralipomenon 84. Aber die Kuppelei bedeutet nur die Bemühungen Mephistos, Faust, an dessen mittelalterlicher Kleidung Helena Anstoss nimmt, ihr annehmbar zu machen, und die Stelle „Lokalitäten Ergezl. Nachgiebigkeit“ ist zu lesen „Lokalitäten, Ergezlichkeiten, Nachgiebigkeit“. Der Chor unterstützt die

Bemühungen der Phorkyas durch Erinnerung an die vielen Liebhaber und Zufälle; Phorkyas malt zu seinen Zwecken auch die Lokalitäten und Ergetzlichkeiten in Fausts Burg aus. Dieses Hilfsmittel wendet er auch im ausgeführten Faustdrama an.

Und seine Burg! die solltet ihr mit Augen sehn! . . .
Und innen grosser Höfe Raumgelasse, rings
Mit Baulichkeit umgeben, aller Art und Zweck'.
Da seht ihr Säulen, Säulchen, Bogen, Bögelchen
Altane, Galerien, zu schauen aus und ein . . .
Da könnt ihr tanzen!

Chor. Sage, giebts auch Tänzer da?

Phorkyas. Die besten! goldgelockte, frische Bubenschaar.

Das sind also die Lokalitäten und Ergezlichkeiten. Und nun folgt Helenas Nachgiebigkeit.

Paralipomenon 164a.

Zwischen Paralipomenon 164 und 165 reiht sich das folgende, im Autographenhandel von mir erworbene Schema ein:

1		S. 11*)
		Einschaltung Zwergen, Altar pp.
	Chorf.	
		Spricht ein.
5	Sodann	Ist leicht zu sagen.
	Fortgefah.	Bis Niederträchtiger List erlag
	Sodann	Wie aber wie. |bis| ewig Leeren Hades
	Zu suppliren	Gegenwart der Burg
10	Helena	Anrede an Pythonissa.
		Da sie fehlt.
		Bewegung in der Galerie
		Herabschreiten
		Das Herz geht mir auf
15		Faust Helena.
		Phorkyas Nachricht vom Menelaus.
		Einführung ins Gyneceum
		Helena Faust Einigkeit
		Phor**)

---

*) Eigenhändig mit Bleistift, das Uebrige eigenhändig mit Tinte.

**) Gestrichen.

20 Chor. Nicht zu verdencken
Phorkyas Nachricht
Schwangersch. Niederkunft.
Drey Einheiten

Dieses Schema hat Goethe auf ein Folioblatt hingeworfen, dass vorher schon für eine erste Reinschrift der Tag- und Jahreshefte gedient hatte. Weimarer Ausgabe 35, 281: „Bei Herstellung dieser Handschrift sind vielfach einzelne Blätter ausgeschieden und durch eine verbesserte oder erweiterte Darstellung ersetzt worden.“ Zu diesen gehört das vorliegende Blatt; es enthält auf seiner Rück- oder vielmehr Vorderseite von Johns Hand die erste Fassung des in der Weimarer Ausgabe 36, 40, Zeile 16—22 abgedruckten Passus. Durch Bleistiftnotizen am Rande und zwischen den Zeilen hat Riemer daraus die gegenwärtig gedruckte Fassung hergestellt, und John hat auch schon auf unserem Blatte den Text danach geändert. Die erste Fassung lautet: „Gegen Ende des Jahres thaten sich beym Theater mancherley Misshelligkeiten hervor, welche, ohne dass dadurch der Gang der Vorstellungen wäre unterbrochen worden, den Monat Dezember sehr unangenehm vorüber führten. Man kam (über gestrichenem: war) nach mancherley Diskussionen über eine neue Einrichtung überein in Hoffnung, dass auch diese eine Zeitlang werde dauern können.“

Auf diesen nur stilistisch von dem gegenwärtigen Text abweichenden Passus folgt nun ein weiterer Absatz, zu dem John mit Bleistift am Rande angemerkt hat: „Später zu erwähnen“ und der daher im Druck fehlt: „Die zu Erfurt versammelten Monarchen kommen nach Weimar. Julius Cäsar von Voltaire, wird von französischen Schauspielern aufgeführt, ich werde bey dieser Gelegenheit aufgefordert einen Brutus im anderen Sinne zu schreiben. Nach einigen Vorstudien findet man Bedenken weiter zu gehen.“ Für „Vorstudien“ stand ursprünglich „Vorarbeiten“; die Aenderung ist von Riemer mit Bleistift am Rande und danach von John mit Tinte

am Rande vorgenommen. Das Wort „aufgefordert“ hat Riemer mit Bleistift unterstrichen und dazu am Rande notiert: „Napoleon zu nennen.“ Es heisst dafür jetzt am Schlusse des Jahres 1808: „Der im September erst in der Nähe versammelte, dann bis zu uns heranrückende Congress zu Erfurt ist von so grosser Bedeutung, auch der Einfluss dieser Epoche auf meine Zustände so wichtig, dass eine besondere Darstellung dieser wenigen Tage wohl unternommen werden sollte.“

Dass Goethe von Napoleon am 6. Oktober auf dem Ballfeste in Weimar aufgefordert wurde, einen Brutus zu schreiben, war bisher aus einem Berichte bei Lewes (Biedermann 2, 225) und aus Goethes Brief an Kirms vom 27. Juni 1810 bekannt: „so würde der, durch einen sehr hohen und bedeutenden Theaterkenner mir aufgetragene, Brutus wohl auch mit flott werden.“

Zu dem Faustschema nur einige kurze Bemerkungen.

Die Worte „Einschaltung Zwergen Altar pp“ beziehen sich auf die Verse 8936—8953, die in H_{26} fehlen. Auch in H_1 fehlen sie, dort findet sich aber auf Fol. $11_{,1}$ der ursprünglich von 8935 zu 8955 überleitende Vers

Erholt euch aber. Von der Königin hängt es ab

gestrichen und dazu die Bleistiftnotiz „NB. Einschaltung“. Ein besonderes „ad 11“ bezeichnetes Folioblatt enthält dann die Verse 8936—8953. Unser Schema, das diese nachträgliche Einschaltung in Aussicht nimmt, fällt also zeitlich nach H_{26} und H_1, dagegen vor H_{27}, H_{28} und H_{29}, die den Einschub enthalten.

Zeile 3—4 entspricht Vers 8947—8953, Z. 5 = 8954, Z. 6 = 9087, Z. 7 = 9088, Z. 8 = 9121, Z. 9 betrifft die Verse 9122—9126, die in H_{38}, H_1 und H_2 als Halbverse gefasst sind. Z. 10 = 9135—9140, Z. 11 = 9141—9147, Z. 12 = 9148—9151, Z. 13—14 = 9152—9181, Z. 15 = 9182 ff., Z. 16 = 9419 ff.

Z. 17. Das ist ein bisher ganz unbekanntes Motiv. Helena wird also während der Abwehr des anrückenden Menelaus mit ihren Mägden ins Gynäceum eingeführt. Statt dessen heisst es im Paralipomenon 165 „Einladung

auf den Thurn“, von wo sie den Thaten Fausts zuschauen soll. Im ausgeführten Faustdrama wird beides überflüssig, weil Faust nicht, wie unser Schema und Paralipomenon 165 voraussetzen, selbst zur Abwehr von Menelaus auszieht, sondern nur die Feldherren abordnet.

Z. 18 = 9356 ff., Z. 20 = 9385 ff. Der Einklang zwischen Faust und Helena und der Chor „Wer verdächt es“, die unser Schema nach Fausts Rückkehr setzt, erscheinen in der ausgeführten Faustdichtung schon vor Phorkyas' Meldung von Menelaus' Anrücken. Ursprünglich sollte Helenas volle Hingabe erst durch Fausts ritterliche Thaten errungen werden. Die beiden Faust-Helena-Scenen, die unser Schema Z. 15 und Z. 18 andeutet, finden sich gegenwärtig zu einer Scene verschmolzen, in die Phorkyas' Meldung mitten hinein fällt.

Z. 21—22 = 9574—9628.

Z. 23. Die drei Einheiten waren im strengen Sinne nicht einzuhalten; aber die durch Nebelzüge vermittelten Verwandlungen dürfen in einer Phantasmagorie nicht gar so ernst genommen werden, und auf die Geburt Euphorions eine Messung des Zeitverlaufs zu begründen, wird niemand sich einfallen lassen. Wir sind ja jenseits von Zeit und Raum. Die Einheit der Handlung ist durch den Verzicht auf Fausts Fortgang gefördert worden, denn nun wird eine Spaltung des Interesses zwischen dem fortziehenden Faust und der zurückbleibenden Helena vermieden. Vgl. auch Goethe an W. von Humboldt, 22. Oktober 1826: „Dies kann man also auch für eine Zeiteinheit nehmen, im höheren Sinne; die Einheit des Orts und der Handlung sind aber auch im gewöhnlichen Sinne aufs genaueste beobachtet.“ Ebenso am selben Tage an Boisserée: „abgerundet konnte das Stück nicht werden, als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt seine volle dreitausend Jahre spielt, vom Untergange Troja's bis auf die Zerstörung Missolonghi's: phantasmagorisch, freilich aber mit reinster Einheit des Orts und der Handlung“. Und an einen Unbekannten (Pniower, Goethes Faust S. 154): „Das Merkwürdigste

bei diesem Stücke ist, dass es ohne den Ort zu verändern gerade drey Tausendjahre spielt, die Einheit der Handlung und des Orts aufs genauste beobachtet, die dritte jedoch phantasmagorisch ablaufen lässt."

Unser Faustschema fällt nach dem 30. März 1825 (Tagebuch: John überzog die Bleistiftkorrekturen vom Jahre 1808).

Paralipomenon 175.

(Faust)

Peloponnes den ganzen unterwerf ich dir

(Helena)

Was nennst du mir ein völlig unbekanntes Land

(Faust)

Du wirst es kennen wenn es dein gehört

(Helena)

So sage liegt es fern von hier

(Faust)

Mit nichten du gebietst

Wie kommt es, dass Helena das griechische Wort, die Bezeichnung ihres Heimatlandes, nicht versteht? Weil dieses Wort zu ihrer Zeit noch nicht existierte. Der Peloponnes heisst bei Homer Ἄργος (Od. 1, 344; 24, 37; Ilias 6, 456; 9, 246) oder *ἀπίη γαίη*, das ferne Land (Ilias I 270; 3, 59). Von Pelops weiss Homer nur, dass er das vom Zeus erhaltene Königsscepter dem Atreus hinterlassen hat. Der Name „Peloponnesos" ist erst im siebenten Jahrhundert aufgekommen.

Die Verse gehören also zu den mannigfachen Versuchen Goethes, die Unbekanntschaft Helenas und des Chors mit dem, was nach ihrer Zeit liegt, zu kleinen, die Handlung artig belebenden Zügen zu verwenden. Dahin gehören im ausgeführten Faustdrama der Reim (V. 9367 ff.), die Wappen (V. 9030) und der romanische Baustil (V. 9028). Auch die Erfindung des Pulvers beabsichtigte er zu benutzen. Paralipomenon 166: „Im Geschütz (Explosion) H. Furchtsam sich anschmiegend."

Paralipomenon 168: „Freudenschiessen. Anschmiegen.“ Auch Paralipomenon 162 gehört hierher: „Anstoss (Helenas) an der Kleidung (Fausts) p. p.“ In dem ältesten Schema zur Helena (Paralipomenon 84) dient diesem Zweck der Reim, die Erwähnung des Christentums und des heiligen Menschenrechts.

Paralipomenon 179.

Paralogus im Proscenium Faust Wolcke Helena Gretchen.

Meph. Confusion im Reich Thöriger Kayser Schilderung fortgesetzt jener Hof-Scenen Weiser Fürst der [den?] sie auf den Thron setzen wollen Meph. hofft ihn zu bethören Faust soll sich rüsten Die Bergvölcker aufrufen Drey Bursche Weiser Fürst Deputation Ablehnung Rath den Mächtigsten zu wählen (anderes Folioblatt: *Der weise Fürst Deputation der Stände Meph. als Sprecher Ablehnung der Kayserwürde Andeutung des rechten).*

Mephistopheles im rauhen Gebirge mit siebenmeilen Stiefeln der Wolke nachschreitend. (*Faust* ausgestrichen) *lässt sich nieder* (Am Rande: *Sie sinkt nieder Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend*) *Die Wolke steigt als Helena doch verhüllt in die Höhe Abschied von dieser Vision* (geändert: *Die Wolke steigt halb als Helena nach Süd-Osten halb als Gretchen nach Nordwesten Erwachen*).

Mephistopheles und Faust. Umwendung zum Besitz. Aufregung der Bergvölker Mephistofeles als Werber. Die drey Hauptfiguren treten auf. Chorgesang zur That aufregend Wäre mit dem Kriegerschritt von Pandora und Helena zu rivalisiren.

Die Masken sind von Stahl und Eisen
Ihr Thyrsus blinkt als schärfstes Schwerdt

Die scheinbare Analogie der beiden Hälften dieses Entwurfs legt die Versuchung nahe, in ihnen zwei verschiedene einander ausschliessende Schematisierungen des

Anfangs vom vierten Akte zu erblicken, und so nimmt es auch Düntzer (Zur Goethe-Forschung, 1891 S. 336) an. Aber die Worte „Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend“ verbieten eine solche Annahme. Es handelt sich um einen fortlaufenden Entwurf und wir haben das merkwürdige Schema, das viele später aufgegebene Intentionen enthält, als einheitliches Ganzes zu begreifen.

„Paralogus im Proscenium Faust Wolcke Helena Gretchen.“

Paralogus ist ein von Goethe gebildetes Wort und bedeutet den daneben Sprechenden, die Handlung mit seinen Erläuterungen Begleitenden. Später heisst er Dolmetsch. Vgl. das Tagebuch vom 28. März 1817: „Paralogismen der Zuschauer.“ Bei Wandeldekorationen und lebenden Bildern pflegt auch auf unseren Bühnen ein Paralogus in Thätigkeit zu treten. Die Worte des Paralogus beziehen sich auf das Tragewerk der Wolke, die Faust an klaren Tagen über Land und Meer geführt hat, denn es heisst weiter unten: „Sie sinkt nieder Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend“. Der Paralogus sieht die Wolke heranschweben und seine Rede enthielt gewiss auch eine Schilderung des herrlichen Bildes, das eine schön geformte, schwebende Wolke bietet. Auf Goethe hatte die Erfindung des Luftballons einen tiefen Eindruck gemacht, von dem zahlreiche Briefstellen Zeugnis geben. Gewiss hat er selbst häufig in der Phantasie auf einem solchen Fahrzeuge geschwebt, und so erscheint im Faust das Luftschiff wiederholt, nur dass natürlich der Ballon andere, poetisch mögliche Formen annehmen muss. Mephisto bereitet ein wenig Feuerluft (der Auftrieb in der Montgolfiere erfolgte bekanntlich durch erwärmte Luft) und erhebt sich mit Faust auf dem von der Tradition im Volksbuch und Puppenspiel gegebenen Mantel in die Lüfte, und ebenso geht die Fahrt zur klassischen Walpurgisnacht vor sich. Hier nun haben wir eine poetisch noch schönere Form des Luftfahrzeugs: die über Länder und Meere dahin-

schwebende Wolke. Auch das ist eine poetische Verwirklichung der menschlichen Träume und Wünsche des Dichters. Briefe aus der Schweiz (19, 199): „So wie mich sonst die Wolken schon reizten mit ihnen fort in fremde Länder zu ziehen, wenn sie hoch über meinem Haupte wegzogen, so steh' ich jetzt oft in Gefahr, dass sie mich von einer Felsenspitze mitnehmen, wenn sie an mir vorbeiziehen.“ Der Paralogus im Proscenium schildert also, wie Faust auf seiner Wolke dahinfährt, noch der Erinnerung hingegeben an die einzige Schönheit, die ihn beseligt hat, und wie von der hohen Griechenfrau seine Träume zu dem deutschen Mädchen schweifen, das ihm in entschwundenen glücklichen Tagen seine Liebe schenkte. Nun tritt Mephisto auf und exponiert die Situation. Im Reiche des uns bekannten Kaisers haben sich die Dinge weiter entwickelt, wie es bei dem auf gedankenlosen Genuss gestellten Treiben am Hofe kommen musste. Verwirrung und Not im Reich sind aufs Höchste gestiegen, die Augen der Menschen richten sich auf einen weisen Fürsten, den man auf den Kaiserthron setzen will. Mephisto als Sprecher einer Deputation der Stände trägt ihm die Kaiserwürde an, er lehnt sie ab, auf Mephistos Suggestion, der ihn zu bethören hofft. Mephisto macht einen Vorschlag zur Wahl eines anderen Kaisers, er rät, den Mächtigsten zu wählen und deutet auf „den Rechten“ hin. Vorher hat er seinen Wunsch ausgesprochen, dass Faust Machtmittel in Bereitschaft stellt und die Bergvölker aufruft. Er selbst hat die aus dem ausgeführten Faust bekannten drei Gewaltigen in Bereitschaft gesetzt.

Wer ist der Rechte, der Mächtigste, den Mephisto als Kaiser vorschlägt? Kein anderer als Faust — der Zusammenhang gestattet durchaus keine andere Ergänzung. Goethe's Bemühungen waren darauf gerichtet, ausser den wunderbaren Abenteuern, durch die er Faust hindurchführt, ihn auch im Bereiche des Aeusseren, Wirklichen sich bethätigen zu lassen. Wir haben schon im Paralipo-

menon 67—68 Faust als Gouverneur kennen gelernt. Naturgemäss musste Goethe's Blick bei dem grossartigen Zuschnitt des Faustdramas auf die höchste irdische Würde sich richten, und wir haben in unserem Schema einen Versuch, Faust als Kaiser zur Erscheinung zu bringen. Freilich zeigt das Schema auch die ungeheuren Schwierigkeiten dieses Planes. Dass Mephisto als Führer einer Deputation der Stände erscheint, ist die geringste dieser Schwierigkeiten. Wenn wir auch nicht sehen, wie Goethe das möglich machen wollte — er hätte es möglich gemacht. Mephistos Aeusseres war für die Kreise, in die uns die Dichtung führt, vielfach ungeeignet. Goethe lässt mit wunderbarer Erfindungskunst und guter Laune ihn der jeweiligen Umgebung entsprechend die verschiedenartigsten Masken annehmen — Professor, physicien de la cour, Hofnarr, Geiz, Phorkyas, Schiffskapitän. Hier im politischen Kreise erscheint er als Sprecher einer Ständedeputation, und es ist behaglich, sich auszumalen, wie der Schalk in dieser Rolle sich betragen hätte. Uebrigens hatte Goethe eigene Erfahrungen mit dem Ständewesen. Vor der italienischen Reise gehörten die Verhandlungen mit den Ständen und der Empfang ihrer Deputationen zu seinen Obliegenheiten. Seine Empfindungen dabei malen sich in Briefstellen an Frau von Stein: „Das Wetter macht mich faul, ich mögte mich lieber hinsetzen und mir Märchen erzählen lassen als die Herren Stände bewillkommen“ (4. August 1783). „Ehe ich das Angesicht der fürtrefflichen Stände erblicke wünsche ich ein Wort von dir zu haben“ (18. März 1784). Tagebuch vom 12. Juni 1800: „Nach Tische eine Deputation der jenaischen Landstände.“ Zu diesen alten Erinnerungen gesellten sich nun noch frische Eindrücke. Tagebuch vom 27. März 1829: „Fernere Ereignisse der Landständlichen Versammlung. Die alte Erfahrung wie in solchen Fällen die Zweifelsüchtigen sich die Majorität erwerben, weil wenige genugsamen Charakter haben, die Vorteile des Positiven entschieden anzuerkennen.“ Solche alte und neue Ein-

drücke hätten hier bei Darstellung der Stände-Deputation Gestaltung gefunden.

Die Schwierigkeit des Plans lag nicht bei Mephisto, sondern bei Faust. Die Faustdichtung wäre hier mit der Geschichte zusammengestossen. In der geschlossenen Reihe der deutschen Kaiser bleibt kein Raum für Kaiser Faust. Es hätte also ein in der Luft schwebendes Märchenkaiserreich zur Darstellung kommen müssen, aber die Beziehung auf deutsche Verhältnisse war schon unausweichlich gegeben durch die Anknüpfung an den Kaiser des ersten Akts. Bei diesem Kaiser wird der Conflikt mit der Geschichte nicht empfindlich — solcher Kaiser hat es manche gegeben; aber Fausts Thätigkeit hätte auch scheiternd seiner geistigen Kraft entsprechen müssen, und dann war die Frage: Wo ist denn in der deutschen Geschichte ein solcher Kaiser? sofort in aller Schärfe da.

Mephisto bereitet also mit seiner Andeutung des Rechten die Gemüter auf das Erscheinen Fausts als Retter in der Not des Reiches vor. Sein Hinweis ging offenbar darauf, dass der Rechte nicht eine friedlich weise, sondern eine gewaltige Persönlichkeit sei, ausgerüstet mit den gehörigen Machtmitteln, um in dem zerrütteten Reiche Ordnung zu schaffen und den Eigenwillen der vielen grossen und kleinen Machthaber zu beugen. So würde sich die Erfindung eines weisen Fürsten, der die Wahl ablehnt, weil er der Aufgabe nicht gewachsen ist, schon genügend erklären. Ich glaube aber, dass Goethe bei dieser Erfindung ein thatsächlicher geschichtlicher Vorgang vorgeschwebt hat. Im Märchen, mit dem die Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten schliessen, erscheinen die geheimnisvollen Idealgestalten des goldenen, des silbernen und des ehernen Königs. In dem goldenen Könige ist fürstliche Weisheit dargestellt. Bei den Worten des Alten: „Drei sind, die da herrschen, auf Erden: Die Weisheit, der Schein und die Gewalt“ erhebt sich jeder der drei Könige bei dem auf ihn bezüglichen Wort. In einem anderen Zusammenhange soll weiterhin gezeigt werden,

dass dort mit dem weisen Könige Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen gemeint ist, der im Märchen — dem erträumten Bilde einer Erneuerung und Verschönerung der gesamten Weimarischen Existenz — seinen Nachkommen Carl August für den Fürstenberuf weiht. Friedrich der Weise nun hat thatsächlich die ihm angetragene Kaiserkrone im Jahre 1519 abgelehnt. Dieser Vorgang, den Goethe im Gespräch mit dem Kanzler Müller als einen der zwei grossen Momente der sächsischen Geschichte bezeichnete, wird für ihn die äussere Anregung bei seiner Erfindung gewesen sein. Im Plan von 1816 führt Goethe seinen Faust an den Hof des Kaisers Maximilian; hier schwebt ihm die Situation nach Maximilians Tode vor. Im ausgeführten Faustdrama ist aus dem hier von der Gegenpartei in Aussicht genommenen weisen Fürsten der Gegenkaiser geworden.

Nachdem nun Mephisto die Wahl Fausts vorbereitet hat, handelt es sich darum, Faust selbst für den Plan zu gewinnen und ihn, mit entsprechenden äusseren Machtmitteln ausgestattet, den Ständen und Fürsten vor Augen zu führen. Die Scene ändert sich. Wir sind im Hochgebirge; Mephisto schreitet mit Siebenmeilenstiefeln der Wolke nach. Wir sehen hier etwas deutlicher als im ausgeführten Faust die Bedeutung der Siebenmeilenstiefel — es handelt sich darum, mit dem Wolkenfluge Schritt zu halten. Die Wolke sinkt nieder, „Dolmetsch zum zweyten mal deshalb sprechend.“ Faust wird also schlafend niedergesetzt, und der Paralogus spricht wieder seine Träume aus. Durch seinen Traumsinn gleiten noch immer die Gestalten der beiden Frauen, deren Liebe er genossen hat, und verschmelzen sich mit dem Bild der davonziehenden Wolke, die als Gretchen nach Nordwesten, als Helena nach Südosten zieht. Was hier der Paralogus spricht, besitzen wir, von Faust selbst ausgesprochen, als Beginn des vierten Akts — selbst in der Faustdichtung ein Stück von überragender Herrlichkeit. Nun sehen wir auch, weshalb der Paralogus überhaupt eingeführt wurde; Goethe nimmt an, dass Faust, von der

Wolke verhüllt und getragen, sich in einem Dämmerzustande befindet, der ihn verlässt, wenn er zur Erde kommt. So wurde die unpoetische Vorstellung von einem frei kutschierenden Faust vermieden. Da nun die Wolke aus Helenas Gewanden sich geformt hat, so sind seine Träume ein Nachklang dessen, was ihn als Frauenschönheit entzückt hat. Deshalb heisst es schon oben: „Paralogus Im Proscenium Faust Wolcke Helena Gretchen“ und so erklärt sich die auffällige Analogie der beiden Situationen, bei denen der Paralogus eingreift. Die Erfindung ist eine Fortbildung der im Paralipomenon 99 angegebenen: „Faust niedergelegt an einer Kirchhofsmauer. Träume. Darauf grosser Monolog zwischen der Wahnerscheinung von Gretchen und Helena.“ Diese Wahnerscheinung kehrt nun hier in der Wolkenvision wieder. Verwandt damit ist auch Paralipomenon 123 (Helena, Zwischenspiel zu Faust, Ankündigung): „Faust aus einer schweren, langen Schlafsucht, während welcher seine Träume sich vor den Augen des Zuschauers sichtbar umständlich begeben, ins Leben zurückgerufen . . .“ Aus diesen Plänen und Ansätzen ist dann im ausgeführten Faustdrama auch noch der Dämmerzustand Fausts in den Scenen Gothisches Zimmer und Laboratorium und ferner am Ufer des Peneios hervorgegangen. Dort deutet Homunculus seine Träume und hier spricht er selbst, von Schilfgeflüster und Nymphengesang eingewiegt, in dämmerndem Schlafwachen sie aus. In anmutig bewegten Bildern schaut er immer Leda mit dem Schwan — den wunderbar geheimnisvollen Vorgang, aus dem die hohe Schönheit entspross, der in erhabenem Wahnsinn sein Begehren zustrebt. In den Ledavisionen hat der Dichter zu Helena präludiert, die Wolkenvision ist der Nachklang des wunderbaren Abenteuers. — Das Schema fährt nun fort: „Erwachen. Mephistopheles und Faust. Umwendung zum Besitz.“ Aus dieser Scene besitzen wir eine Anzahl Verse. Fausts Seelenzustand nach dem Erwachen malt sich in den Paralipomenis 86, 87, 89:

So hab ich denn auf immerdar verlohren
Was mir das Herz zum letztenmal erquickt.

Ein irdischer Verlust ist zu bejammern
Ein geistiger treibt zu Verzweiflung hin.

Der leichte hohe Geist riss mich aus dieser Enge
Die Schönheit aus der Barbarei.

Hierher gehört auch Paralipomenon 83:

Jeder Trost ist niederträchtig,
Und Verzweiflung nur ist Pflicht.

Dieselben gewaltigen Worte finden sich merkwürdiger Weise auch in den Wahlverwandtschaften (20, 190): „Es giebt Fälle, ja es giebt deren, wo jeder Trost niederträchtig und Verzweiflung Pflicht ist.“

Mephisto tritt also zu Faust und sucht die „Umwendung zum Besitz“ in Fausts Seele herbeizuführen. Paralipomenon 90:

Und wenn das Leben allen Reiz verlohren
Ist der Besitz noch immer etwas werth.

Das gelingt ihm; Fausts Streben richtet sich in grossartigen Worten auf die höchste irdische Gewalt. Paralipomenon 88:

Ich lernte diese Welt verachten
Nun bin ich erst sie zu erobern werth.

Im weiteren Gespräch zwischen Faust und Mephisto handelt es sich um die Ausrüstung einer imponierenden Kriegsmacht, mit der Faust an seine neue Aufgabe herantreten kann. Die drei Worte des Entwurfs: „Mephisto als Werber“ zeigen ihn in einer neuen Rolle, in der er sich nicht übel dargestellt haben würde. Das Werbewesen war Goethe übrigens persönlich nahe getreten. Im Bayrischen Erbfolgekriege hatten preussische Husaren vom Corps des Generals Möllendorf in den Weimarischen Landen gewaltsame Werbungen vorgenommen

und darüber kam es zu einem Notenwechsel mit Friedrich dem Grossen. In einer umfangreichen Eingabe an Carl August vom Ende Januar 1779 setzte Goethe die Situation und die zu ergreifenden Massregeln auseinander. Das eintretende Ende des Krieges verhütete weitere Conflikte.

Der zur That aufregende Chorgesang von Fausts Heerschaaren sollte mit dem Kriegerschritt von „Pandora“:

> Der Ruf des Herrn,
> Des Vaters, tönt;
> Wir folgen gern,
> Wir sind's gewöhnt,

und „Helena“ rivalisieren. Dort heisst es aber nur: „Signale, Explosionen von den Thürmen, Trompeten und Zinken, kriegerische Musik, Durchmarsch gewaltiger Heeresmassen.“ Goethe hatte also 1827 die Absicht, in der 1826 vollendeten Helena den Durchmarsch der Heeresmassen durch einen Kriegerchor zu beleben. Von dem Kriegerchor unserer Scene sind zwei Verse auf das Papier geworfen:

> Die Masken sind von Stahl und Eisen
> Ihr Thyrsus blinkt als schärfstes Schwert

Den beiden Versen liegt der Vergleich des Kriegsvolks mit einem Bacchuszuge zu Grunde — ein Nachklang aus der Helena-Sphäre.

Die unbesiegbare Schwierigkeit des Planes, wonach Faust als Kaiser zur Erscheinung gekommen wäre, nötigte den Dichter, seinen Faust mit einer bescheideneren Aufgabe sich begnügen zu lassen. So wurde Faust zum Kolonisator des Meeresufers.

Paralipomenon 187.

Das dauert mir zu lange
Ich nehme lieber als empfange.

Die Weimarer Ausgabe bemerkt dazu: „Mephistopheles? Habebald?“ Aber weder für den einen noch für

den anderen findet sich im ausgeführten Faust eine Situation, in die die Verse hineinpassen. Im vierten Akt spricht Faust seine Sehnsucht nach Herrschaft und Eigentum aus.

Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!

Mephisto zeigt ihm die Mittel dazu:

Erhalten wir dem Kaiser Thron und Lande,
So kniest du nieder und empfängst
Die Lehn von gränzenlosem Strande.

Hier sollte Faust erwidern:

Das dauert mir zu lange
Ich nehme lieber als empfange.

Paralipomenon 198.

Er hat die Händel angefangen
Lass mich davon den Vortheil ziehn.

Die Verse finden sich in einer Handschrift zum 5. Akt, und dort wird man zunächst nach ihrer Beziehung zu suchen haben. Faust hat die Händel mit Philemon und Baucis angefangen, Mephisto zieht den Vorteil davon; er stürzt ihn noch kurz vor dem Tode in schwere Schuld.

Paralipomenon 200.

(*Mephistopheles.*)

Wir sind noch keineswegs geschieden
Der Narr wird noch zuletzt zufrieden
Da läuft er willig mir ins Garn.

Vgl. Vers 11404—11407:

Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen;
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe werth ein Mensch zu sein.

Faust spricht seinen Vorsatz, Magie von seinem Pfad zu entfernen, sich also von Mephisto zu trennen, und seine Hoffnung, auf sich selbst gestellt zur Be-

friedigung zu gelangen, nur für sich aus. Wenn Mephisto in unserem Paralipomenon seine Gegenbetrachtungen anstellt, so muss Goethe hier eine Scene vorgeschwebt haben, in der Faust in der That versuchen sollte, sich von Mephisto unabhängig zu machen. In dieser Scene waren dann die Verse als Seitenbemerkung Mephistos oder nach Fausts Abgang als Selbstgespräch gedacht. Nach dem Plane von 1816 (Paralipomenon 63) „glaubt sich Faust nun genug ausgestattet und entlässt den Mephistopheles.“ Zwischen diesem Plan, in dem die Entlassung Mephistos thatsächlich vor sich geht, und dem ausgeführten Faustdrama, in dem sie ein innerer Wunsch Fausts bleibt, hat also ein Zwischenstadium bestanden, in dem Faust die Trennung von Mephisto ins Werk zu setzen versucht. Die Lesarten zu Vers 11402—11411 zeigen Goethes tastendes Bemühen, eine solche geistige Befreiung Fausts deutlicher herauszuarbeiten:

Magie hab ich schon längst entfernt
Die Zaubersprüche williglich verlernt . . .

Ich mühe mich das Magische zu entfernen
Die Zaubersprüche gänzlich zu verlernen.

Paralipomenon 204.

Mir grillts im Kopf kan ichs erreichen
Der listigste von meinen Streichen

Was hat Mephisto für eine Grille, für einen Einfall? Etwas Kleines kann es nicht sein, wenn er, zu dessen Fehlern Ruhmredigkeit nicht gehört, es den listigsten von seinen Streichen nennt. Paralipomenon 199 giebt uns die Lösung.

Willst du zu deinem Zweck gelangen
Musst dir nicht selbst im Wege stehn.
Die Griechen wussten wir zu fangen
Wir machten uns auf eine Weile schön.

Die Formel des ersten Verses und ihre Bedeutung in Mephistos Munde kennen wir schon aus dem Prolog im Himmel:

> Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
> Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust.

Um also Fausts Seele zu erlangen, will er dasselbe Mittel anwenden, mit dem er und seines Gleichen die Griechen „gefangen“ hat. Dazu sind die aus Friedrich Stolbergs Sinne gedichteten Intermezzoverse zu vergleichen:

> So wie die Götter Griechenlands
> So ist auch er ein Teufel.

Nach der Anschauung der alten Kirchenväter und der neuen Orthodoxen sind die Griechen durch Teufel, die sich „für eine Weile schön machten“ und ihnen als Götter erschienen, um ihr Seelenheil betrogen worden. Mephistos Einfall nun ist, es mit den Engeln ebenso zu machen; sie sollen in ihrem heiligen Frieden gestört, zur Sinnlichkeit gereizt werden, womit ihre feurigen Rosen wirkungslos, sie selbst der Gnade verlustig würden, ihr Angriff abgeschlagen wäre und Fausts Seele Mephisto zufiele. In der That: der listigste von seinen Streichen.

Leider war Goethe's Plan trotz seiner blendenden Genialität undurchführbar. Sollte Mephisto sein Unternehmen allein auf die Reize seiner Person basieren? Ridicül durfte er nicht werden, und „sich für eine Weile schön machen“ ist scenisch schwer durchzuführen. Sollte er die „Kleinen von den Seinen“ zu Hilfe nehmen? Dann hätten wir links schöne Teufel und rechts schöne Engel, die kaum von einander zu unterscheiden wären, und das Verführungsunternehmen würde doch immer wieder ans Absurde streifen. Der Einfall ist für den Gedanken glänzend, aber dem Auge nicht überzeugend darzustellen.

So ging es also nicht, wohl aber umgekehrt. Mephisto konnte nicht versuchen, selbst kühl die Engel von ihrem heiligen Angriff durch unheilige Regungen

abzulenken, aber er selbst konnte so von seinem Wächterposten an Fausts Leichnam abgelenkt werden. Das „gemein Gelüst, absurde Liebschaft“ kommt uns jetzt bei Mephisto überraschend. So geistvoll das Motiv ist, wir sehen seine innere Genesis nicht. Es ist aus dem „listigsten von Mephistos Streichen“ durch Umkehrung hervorgegangen.

Im ausgeführten Faustdrama heisst es Vers 11771 ff.:

> Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht' euch küssen,
> Mir ist's als kämt ihr eben recht.
> Es ist mir so behaglich, so natürlich
> Als hätt ich euch schon tausendmal gesehn.

Dafür bietet das dem älteren Plane angehörige Paralipomenon 205:

> *Du kämst mir eben recht*
> *Langweilig . . . weich Geschlecht.*

Hier malt sich deutlich die erfolgte Umkehrung von Mephistos Verhältnis zu den Engeln.

In allen Volksbüchern und Puppenspielen wird Faust vom Teufel geholt. Das verstand sich ganz von selbst. In Goethe's Dichtung geht Fausts Unsterbliches, von Engeln getragen, in den Himmel ein. Wie ist es zu dieser Umwandelung der Ueberlieferung gekommen?

Folgende Zeugnisse sind der Betrachtung zu Grunde zu legen:

1) Vorspiel auf dem Theater:

> *So schreitet in dem engen Bretterhaus*
> *Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,*
> *Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle*
> *Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.*

2) Paralipomenon 1: *Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.*

3) Gespräch Goethes mit Sulpiz Boisserée, 3. August 1815.

Ich frage nach dem Ende. — Goethe: »Das sage ich nicht, darf es nicht sagen, aber es ist auch schon

fertig, und sehr gut und grandios gerathen, aus der besten Zeit.« — Ich denke mir, der Teufel behalte Unrecht. — Goethe: »Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus Alles folgt.« —

4) Goethe an K. E. Schubarth, 3. November 1820:

»Auch den Ausgang haben Sie richtig gefühlt. Mephistopheles darf seine Wette nur halb gewinnen, und wenn die halbe Schuld auf Faust ruhen bleibt, so tritt das Begnadigungs-Recht des alten Herren sogleich herein, zum heitersten Schluss des Ganzen.

Sie haben mich hierüber wieder so lebhaft denken machen, dass ich's, Ihnen zur Liebe, noch schreiben wollte.«

5) Paralipomenon 94:

So ruhe denn an deiner Stätte.
Sie weihen das Paradebette
Und eh das Seelchen sich entrafft
Sich einen neuen Körper schafft
Verkünd ich oben die gewonnene Wette.
Nun freu ich mich aufs grosse Fest
Wie sich der Herr vernehmen lässt.

6) Paralipomenon 95:

Nein diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben.
Der Reichsverweser herrscht vom Thron
Ihn und die Seinen kenn' ich schon
Sie wissen mich, wie ich die Ratten zu vertreiben.

7) Paralipomenon 194:

Satane und Höllenrachen Verwesung erwartend Weil die Seele später als sonst entflieht. Satanische Posituren sie zu erhaschen. Engel Himmelsglorie. Schweben heran Mephist. Widersetzen Engel streuen Rosen Die verwelken auf den Hauch der Satane. Verwandelt in Liebesflammen Satane fliehen Mephist. Liebespein. Engel entschweben. Mephist. zur Appellation.

8) Paralipomenon 195:

. . . *Meph. ab zur Appellation. Da Capo. Himmel*

Christus Mutter Evangelisten und alle Heiligen Gericht über Faust.

9) Paralipomenon 96:

Meph.

Das zierlich höfische Geschlecht
Ist uns nur zum Verdruss gebohren
Und hat ein armer Teufel einmal Recht,
So kommts gewiss dem König nicht zu Ohren.

10) Mündliche Aeusserung Goethe's: »*oder wenn sie in der Fortsetzung von Faust etwa zufällig an die Stelle kämen, wo der Teufel selbst Gnad' und Erbarmen vor Gott findet; das, denke ich doch, vergeben sie mir sobald nicht!*« (Falk, Goethe aus näherem persönlichen Umgange, Leipzig, 1832, S. 92. — Das Zeugnis steht völlig isoliert und bleibt hier ausser Betracht; ein Missverständnis Falks ist sehr wahrscheinlich. Mephisto hat ja die Gnade des Herrn, der ihm ironisch wohlwollend gegenüber steht, überhaupt nicht verscherzt. Wie unzuverlässig Falks chronologische Angaben über dieses Gespräch sind, hat Pniower, Goethes Faust, S. 286 gezeigt.)

Nach den Schlussworten des Vorspiels auf dem Theater führt die Handlung vom Himmel, der sich uns im Prolog aufthut, durch die Welt zur Hölle. Aber nicht eigentlich dort, sondern genauer „im Chaos auf dem Weg zur Hölle“ spielt die letzte Scene, wie Paralipomenon 1 zeigt.

Zur Wahl des Chaos als Schauplatz des Epilogs wurde Goethe durch Miltons verlorenes Paradies veranlasst. Bei Milton liegt das Chaos zwischen Hölle und Erde; Satan muss es auf seinem Wege zur Erde passieren. Die Sünde und der Tod schlagen eine breite Brücke über das Chaos, um die Verbindung zwischen Hölle und Erde bequemer zu machen.

Die Weimarer Ausgabe verweist auf Paralipomenon 29, wo sich Goethe allerdings aus Johannes Prae-

torius' Anthropodemus Plutonicus S. 80 f. angemerkt hat: „Chaos festes durch welches die Geister hindurchgehen." Aber bei Praetorius ist das Chaos keine Lokalität, sondern eine Art Element. „Also ists mit den Gnomis in den Bergen, die Erde ist ihr Luft und ihr Chaos, gehet und stehet darinn . . . denn also sind ihnen alle Chaos, die uns nicht Chaos sind, denn eine Mauer, eine Wand halten uns, dass wir nicht hindurch mögen, aber denen ist es ein Chaos, darmit gehen sie hindurch". Das ist also keine Anregung, eine dramatische Scene im Chaos spielen zu lassen.

Der Plan eines Epilogs im Chaos ist zwar nicht zur Ausführung gelangt, hat aber doch im Faustdrama seine Spuren hinterlassen. Es entstand für Goethe die Frage, was man sich denn nun unter dem Chaos vorzustellen habe. Darauf antwortet — in Vorbereitung des geplanten Epilogs — Vers 1349 ff:

> Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war,
> Ein Theil der Finsterniss, die sich das Licht gebar,
> Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
> Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht . . .

Das ist das Chaos; denn auf Grund dieser Selbstschilderung wird nun Mephisto von Faust „des Chaos wunderlicher Sohn" genannt. Das Chaos ist also der Teil der Welt, in dem der Zustand vor dem Entstehen der geformten, hellen Welt, das Wüste und Leere der Genesis, andauert und die Tendenz hat, das Geformte, Gesonderte, sich unablässig Bemühende in sich zurückzuschlingen. Dorther stammt Mephisto und dort spielt der Epilog. Im Prolog haben wir den Herrn mit seinen himmlischen Heerschaaren geschaut. Die können wir nicht erwarten im Chaos auf dem Wege zur Hölle wiederzufinden. Aber einen Anderen können wir zu finden erwarten, der auch den Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle zurückgelegt hat. Christus ist nach seinem Hinscheiden am Kreuze und vor der Himmelfahrt zum Limbus, zum Höllenrand hinabgestiegen, die Sünder zu befreien. Dass nun ein solches Eingreifen

Christi zur Rettung Fausts auch in unserem Chaosepilog geplant war, zeigt Paralipomenon 49, das nach der Art seiner Ueberlieferung um die Jahrhundertwende entstanden ist.

Siehst du er kommt den Berg hinauf
Von Weitem steht des Volckes Hauf.
Es segnen staunend sich die Frommen
Gewiss er wird als Sieger kommen.

Offenbar ist von Christus die Rede, und sein Erscheinen als Sieger deutet auf einen Kampf mit dem Teufel. Der Berg, den Christus als Sieger hinaufkommt, ist in Miltons fünftem Gesange beschrieben:

und Satan
Kam zum herrlichen Königssitz. Er schimmerte fern her
Prächtig erhöht, wie ein glänzender Berg, auf Berge gethürmet;
Mit Pyramiden und Spitzen, aus Felsen von Demant gehauen,
Und aus Klippen von Gold, des grossen Lucifers Pallast:
Denn so heisst in der Sprache der Menschen dies prächt'ge Gebäude.
Aber bald drauf, da hierin er auch Gott gleich zu sein strebte,
Hiess ers den Berg der Versammlung, nach jenem heiligen Berge,
Wo vor der Himmlischen Heer der grosse Messias erklärt ward.

Christi siegreicher Kampf mit dem Satan folgt dann im nächsten Gesange. Unser Paralipomenon enthält also die Spuren eines Plans, wonach Christus dem Satan Fausts Seele im Chaos auf dem Wege zur Hölle entreissen sollte. Die Faustdichtung hätte hier das schon von dem Knaben Wolfgang behandelte Thema von Christi Höllenfahrt aufgenommen. —

Während des nächsten Vierteljahrhunderts ruht die Arbeit am Faust. Boisserées Angabe, dass Goethe ihm am 3. August 1815 den Schluss als fertig und sehr gut und grandios geraten bezeichnet habe (Zeugnis 3) ist irrtümlich, denn in dem Briefe vom 3. November 1820 an Schubarth (Zeugnis 4) sagt Goethe ausdrücklich, dass der Schluss ungeschrieben sei. Aber wir hören hier, wie Goethe jetzt sein Drama enden will: „so tritt das

Begnadigungsrecht des alten Herrn sogleich herein, zum heitersten Schluss des Ganzen“.

Das nächste Zeugnis haben wir im Paralipomenon 94 (Zeugnis 5). Jedes Wort ist hier abweichend von dem uns vorliegenden Abschluss des Faustdramas.

Mephisto steht nicht an dem Leichnam Wache, um die Seele abzufangen, er lässt den Körper Fausts ruhig liegen, damit ihm die äusseren bei einem fürstlichen Leichnam üblichen Ehren erwiesen werden. Er lässt die Priester das Paradebett weihen — von einer Grablegung durch die Lemuren ist also hier keine Rede — er hindert nicht, dass das Seelchen sich entrafft, er will nur zu seinem Recht gelangen, ehe es sich einen neuen Körper schaffen kann. Mephistos Ansprüche werden gar nicht hier unten an Fausts Leichnam entschieden, sondern oben. Das Drama sollte da enden, wo es begonnen hatte, dem Prolog im Himmel sollte ein Epilog im Himmel entsprechen, und unsere Verse hatten im Gefüge des Dramas die Bestimmung, diese Scene anzukündigen, den Leser darauf vorzubereiten, gerade wie die deutsche und die klassische Walpurgisnacht angekündigt werden in den Versen 3660—3663:

> Sie spukt mir schon durch alle Glieder
> Die herrliche Walpurgisnacht.
> Die kommt uns übermorgen wieder,
> Da weiss man doch warum man wacht.

und 6940—6941:

> Jetzt eben, wie ich schnell bedacht,
> Ist klassische Walpurgisnacht.

Mephisto freut sich „aufs grosse Fest, wie sich der Herr vernehmen lässt“. Das grosse Fest ist das nächste Erscheinen des Herrn für seine himmlischen Heerscharen, wobei auch Mephisto Zutritt hat. Wir kennen ein solches Fest aus dem Prolog im Himmel. Es findet periodisch statt. („Da Du, o Herr, dich einmal wieder nahst“). Diesmal aber sollte Mephisto nicht den Herrn antreffen, sondern zu seiner schmerzlichen Ueberraschung „den Reichsverweser“ (Zeugnis 6). Es wäre schwierig

gewesen, Mephistos formal nicht zweifelhaftes Recht durch den Herrn, die Quelle von Recht und Ordnung, vernichten zu lassen. Die Gestalt des Sohnes weist nun noch mehr als die des Herrn auf Erbarmen mit menschlicher Schwäche, und mit ihm steht Mephisto nicht in dem gemütlichen Verhältnis wie mit dem Herrn. Das ergab sich schon aus der Ueberlieferung (Versuchung und Höllenfahrt). So muss er seine Beute fahren lassen. —

Von diesem aus Paralipomenon 94 und 95 sich ergebenden Plan weicht der in Paralipomenon 194 und 195 (Zeugnis 7 und 8) niedergelegte Schlussplan erheblich ab. Goethe hat jetzt ein neues Aperçu für den Abschluss der Faustdichtung: er legt die altüberlieferte Sage von dem Kampf der Engel und Teufel um den Leichnam Mosis zu Grunde. Also: Mephisto lauert dem Seelchen auf, wird von den Rosen streuenden Engeln vertrieben, erleidet Liebespein und geht ab zur Appellation. In Paralipomenon 195 haben wir dann die Appellationsscene.

Da Capo — das heisst neue Scene, nicht, wie Düntzer (zur Goetheforschung S. 369) will, ein launiger Hinweis Goethe's, dass er den Himmel sich noch einmal einmischen lasse.

„Himmel Christus Mutter Evangelisten und alle Heiligen. Gericht über Faust."

Es sind nur wenige Worte, die da stehen, aber — „das Auge sieht den Himmel offen." Goethe hätte hier mit den Wundern und Herrlichkeiten der italienischen Malerei den Wettstreit aufgenommen. Friedländer (dtsch. Rundschau 1881, Januar) hat nachgewiesen, dass Goethe für die überherrliche Schlussscene „Bergschluchten" die Anregung von Gemälden eines Nachfolgers von Giotto im Campo santo von Pisa erhalten hat; hier schwebte ihm neben verwandten Gemälden vor allem wohl Rafaels Disputa vor, auf der wir ausser Gott Vater und Sohn auch Maria, die Evangelisten und alle Heiligen erblicken. Nach dem vorigen Plane hätte Mephisto statt des Herrn den Reichsverweser gefunden, hier ist

dieses Motiv der Stellvertretung noch weiter entwickelt; Mephisto findet Christus' Mutter. Bei der Gnadenreichen kann er mit seiner Berufung auf den Pakt natürlich noch weniger ausrichten. Starre formale Gerechtigkeit entspricht mehr der männlichen Eigenart, die Aufhebung eines unbilligen Paktes geschieht hier durch weibliche Gnade.

Solche Prozesse um eine Menschenseele zwischen den göttlichen Mächten und dem Teufel waren dem Mittelalter eine vertraute Vorstellung. Beim Kanonisationsverfahren wurde geradezu ein advocatus diaboli bestellt. Wieland (Der Belialsprocess, Werke ed. Gruber Bd. 47) und Herder (christliche Schriften 5, 78) citieren einen 1368 verfassten processus Luciferi contra Jesum.

Von den Argumenten, die Mephisto bei der Appellation vorgebracht hätte, besitzen wir zwei Verse. Paralipomenon 206:

Es war genau in unserm Packt bestimmt
Ich will doch sehn, wer mir den nimmt

Die Weimarer Ausgabe weist diesen Versen ihre Stelle zwischen 11732 und 11785 an. Aber mit den Engeln kann Mephisto über seinen Pakt nicht argumentieren, die würden unbekümmert um juristische Proteste weiter singen und Rosen streuen. Zwischen Mephisto und den Engeln ist eine Machtfrage; die Rechtsfrage gehört in die Appellationsscene oder in einen Monolog Mephistos beim Abgang zur Appellation. In einen solchen Monolog gehören auch die Verse des Paralipomenon 96 (Zeugnis 9):

Das zierlich höfische Geschlecht
Ist uns nur zum Verdruss gebohren
Und hat ein armer Teufel einmal Recht,
So kommts gewiss dem König nicht zu Ohren.

Er scheint also etwas von der Stellvertretung im Himmel zu ahnen.

Mephisto steht auf seinem Schein wie Shylock, und wie Shylock hätte er seine Beute hier fahren lassen

müssen. Goethe hat noch bei einer andern Gelegenheit ein Gericht im Himmel über einen Menschen poetisch dargestellt. In den zahmen Xenien (V, 141) steht Napoleon am jüngsten Tag vor Gottes Thron, und Satan macht sein Anrecht auf ihn geltend wie hier Mephisto auf Faust. Das Urteil ist humoristisch ausweichend wie das im Kaufmann von Venedig.

> Getraust du dich, ihn anzugreifen,
> So magst du ihn nach der Hölle schleifen.

In welchen Formen nun hier in der Appellationsscene die höhere, mit Erbarmen verbundene Gerechtigkeit über die formale gesiegt hätte, lässt sich kaum ahnen. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ — so hätte es auch hier geklungen. Von dem wunderbaren Gesamtbilde der Appellation — die Gnadenreiche als Richter, Mephisto als Ankläger, die Evangelisten und alle Heiligen als Gerichtshof — kann man sich wohl eine Vorstellung bilden, weil die Malerei der Phantasie hier vorgearbeitet hat. In ein gewaltiges Halleluja aller heiligen Scharen, ein gloria in excelsis, sollte gewiss nach diesem Plane die Faustdichtung ausklingen.

Wer den Wunsch hat, den Plan eines Gerichts über Faust im Einzelnen mit Rede und Gegenrede vorgeführt zu erhalten, findet diesen Wunsch erfüllt in Vischers kritischen Gängen (neue Folge, drittes Heft. Stuttgart 1861). Vischer schildert dort, wie nach seinen Wünschen der zweite Teil Faust verlaufen müsste. Faust würde sich in politischem Wirken grossen Stiles bethätigen, und am Schluss fände über ihn ein Gericht im Himmel vor dem Herrn und Christus statt, die von einem Kreise idealer Gestalten umgeben wären, von Märtyrern des Staats, der Wissenschaft und der Religion. Mephisto hätte als Ankläger aufzutreten. Beide Wünsche Vischer's finden sich in Paralipomenon 179 und 195 als Pläne Goethe's; der erste noch weit über Vischers Vorstellungen hinausgehend. Goethe wollte Faust zum deutschen Kaiser machen, Vischer nur zum Führer im

Bauernkriege. Es ist kein übles Zeugnis für den Poeten, der in Vischer steckte, dass er sich Goethe's Gedanken lange, ehe sie öffentlich bekannt wurden, auf eigene Hand dichtete; aber Goethe wird denn doch wohl zureichende Gründe gehabt haben, von den beiden Plänen abzusehen. Von der Schwierigkeit, das Faustdrama aus der Sphäre des Mythos in die deutsche Geschichte überzuleiten, war schon oben die Rede. Bei der Gerichtsscene wäre es schwer gewesen, Mephisto nicht schliesslich doch als einen um sein Recht verkürzten Rechtsuchenden erscheinen zu lassen. Selbst Shylock hat nachträglich einen grossen Juristen als Anwalt gefunden, und Shylocks Pakt ist für unser Empfinden weit unbilliger als der Mephistos. —

Weil nun doch Gnade das letzte Wort bei dem Gericht über Faust war, so entschloss sich Goethe, auch von den Formen eines Gerichts abzusehen und Faust die Gnade Marias frei empfangen zu lassen. So entstand aus der Appellation die Himmelfahrtsscene „Bergschluchten". Bei dieser Umwandlung sind eine Anzahl von Gestalten und Motiven aus der alten in die neue Scene übergegangen. Die Jungfrau, die drei heiligen Büsserinnen, den Doktor Marianus, die vollendeten und die jüngeren Engel, vielleicht auch Gretchen hätten wir auch in der Appellationsscene geschaut. —

In vier nachweisbaren Stadien hat sich also in Goethe's Seele der Uebergang vom überlieferten Abschluss bis zu Fausts Eingehen in den Himmel vollzogen.

Plan von 1799. Epilog im Chaos auf dem Wege zur Hölle. Christus erlöst Faust von Mephisto und dem Satan.

Zweiter Plan. Mephisto eilt nach Fausts Tode nach oben zum grossen Fest, die gewonnene Wette zu verkünden. Epilog im Himmel: Statt des Herrn trifft Mephisto den Reichsverweser, Christus, der ihn vertreibt und Faust Gnade gewährt. Dieser zweite Plan schliesst sich also eng an den Prolog im Himmel an.

Dritter Plan. Mephisto wird durch die Rosen streuenden Engel von Fausts Leichnam vertrieben. Sie entführen Fausts Unsterbliches. Epilog im Himmel: Mephisto appelliert wegen des ihm widerfahrenen Unrechts. Am Orte der Appellation findet er statt des Herren die gnadenreiche Mutter, die Evangelisten und alle Heiligen. Ueber Faust wird Gericht gehalten; er wird begnadigt.

Ausgeführtes Faustdrama. Mephisto geht es zunächst wie im Plan 3. Er appelliert nicht, sondern fügt sich und wütet nur gegen sich selbst. Epilog im Himmel: Faust wird ohne Process und Gericht Gnade zu Teil.

Faustmotive in Goethes übriger Dichtung.

In seiner Urfaustausgabe bringt Erich Schmidt eine grössere Sammlung von Parallelen zu Faust, in der sich auch verschiedene der folgenden Citate vorfinden, und fordert, dass solche Parallelstellen nach Principien gesichtet werden, damit auch etwas daraus folgt. Dieser Anregung versuche ich hier nachzukommen.

Der Anfang des fünften Aktes Egmont, besonders die Scene zwischen Brackenburg und Clärchen, wimmelt von Analogien zur Kerkerscene im Urfaust. Ich gebe sie nach dem Gange der Faustscene:

Faust.	Egmont.
Weh! um Mitternacht! Hencker ist dir's morgen frühe nicht zeitig genug.	Die Tyrannei ermordet in der Nacht den Herrlichen.
Nein, du sollst überbleiben, überbleiben von allen.	Bleib! du sollst leben, du kannst leben.
Ist das Grab draus, komm! Lauert der Tod, komm!	Du hinderst nichts. Tod ist mein Teil!
Du wirst die Wächter aus dem Schlafe schreien. (Kerkerscene in Versen.) Ich schreie laut, dass alles erwacht. (Urfaust.)	Leise, Lieber, dass Niemand erwache, dass wir uns selbst nicht erwecken.

Faust.	Egmont.
Rette! Rette dich! (vgl. auch Claudine 38, 177: rette mich; rette!)	Geh, rette dich! Rette dich!
Der Tag graut . . . Tag! Es wird Tag! Der letzte Tag!	Ja er wird grauen der Tag!
Hörst du die Bürger schlürpfen nur über die Gassen.	Furchtsam schaut der Bürger aus seinem Fenster.
Die Glocke ruft! — Krack das Stäbgen bricht! . . . Die Glocke hör.	Träge gehen die Zeiger ihren Weg und eine Stunde nach der andern schlägt. Halt! Halt! Nun ist es Zeit.
Es zuckt in jedem Nacken die Schärfe die nach meinem zuckt.	Die freche Tyrannei zuckt schon den Dolch ihn zu ermorden.
(Gesamtsituation der Kerkerscene.)	werft mich in den tiefsten Kerker, dass ich das Haupt an feuchte Mauern schlage... vor des Boten heiliger Berührung lösen sich Riegel und Bande und er umgiesst den Freund mit mildem Schimmer; er führt ihn durch die Nacht zur Freiheit sanft und still![1])

[1]) Nicht unmittelbar in die vorliegende Betrachtung gehören die weiteren Analogien:

Faust.	Egmont.
Was weben die dort um den Rabenstein? . . . Sie streuen und weihen!	Sie schienen die Weihe eines grässlichen Opfers vorbereitend zu begehn.
als du noch voll Unschuld hier zum Altar tratst und im verblätterten Büchelgen deinen Gebeten nachlalltest.	das sind die Strassen, durch die du so sittsam nach der Kirche gingst.

Nun, diese Uebereinstimmung geht weit über das Mass dessen hinaus, was wir Reminiscenzen nennen. Sie beschränkt sich auch nicht etwa auf die beiden Scenen gemeinsame Hinrichtungsvision. Der Grund dieser Fülle von einzelnen Analogien ist die tief innere Verwandtschaft der beiden Scenen; ja, im Grunde handelt es sich nicht um zwei verschiedene Scenen, sondern um dieselbe Urscene in zweifacher Ausgestaltung. Faust hat als Person nichts mit Brackenburg gemein, Clärchens Jammer ist von anderer Art als der Gretchens; aber die Gruppe, die dramatische Vision ist die gleiche; es ist der bei dem Jammer des geliebten Mädchens, über dem ein furchtbares Schicksal schwebt, ohnmächtig dabei stehende Mann. Dieser gemeinsame Keim, die dramatische Urzelle entfaltet sich zu den zwei verschiedenen Scenen, und ihr haften alle diese Töne an, die nun in beiden Scenen gleich erklingen. Natürlich ist diese Urvision zuerst in Verbindung mit dem Fauststoffe aufgetaucht, aber die Wurzel treibt danach noch diesen zweiten Seitenschoss. Die Beobachtung deutet auf das, was in der Dichterseele noch über und hinter den Gestalten mit deutlichem Menschenantlitz besteht; es sind Gruppen, Linien, Situationen, Töne und Farben.

Ein anderer verwandter Fall aus derselben Zeit. Für das Faustdrama war dem Dichter das aus dem künstlerischen Bedürfnis des Contrasts erwachsene Bild aufgegangen, wie Wagner im Schlafrock und Nachtmütze in die Fülle der Gesichte Fausts hineintritt. Aber dasselbe Bild stellte sich ihm vor Augen, als ihn im Oktober 1773 eines Sonntags Nachmittags die Lust anwandelte, Wieland mit seinen Göttern und Helden zu kontrastieren. Wie Wieland in der Nachtmütze unter

Faust.	Egmont.
Vermesse dich, die Pforten aufzureissen, An denen jeder gern vorüberschleicht. (nicht Urfaust)	Im Augenblick, da ich die dunkle Pforte eröffne, aus der kein Rückweg ist.

die griechischen Helden tritt — dieses Bild war das Erste, was in Goethes Phantasie an jenem Sonntage auftauchte. Das konnte nur in der Unterwelt realisiert werden. Ein in der Unterwelt spielendes Drama war ihm an Georg Jacobi's Elysium bekannt, an dessen Eingang die Anfangsworte von „Götter, Helden und Wieland" deutlich erinnern. Den umgekehrten Vorgang — Ausnutzung einer für „Götter, Helden und Wieland" erfundenen Situation für das Faustdrama — wird ja Niemand behaupten. Im Faust sieht man deutlich, wie das Bedürfnis des Contrastes die Erfindung in Gang gebracht hat; wenn man aber eine Farce bei einer Flasche guten Burgunders in einer Sitzung hinschreibt, so stürzt sich selbst ein Goethe nicht in grosse dramatische Erfindungsunkosten, sondern schöpft aus dem Vorhandenen. Die Wagnerscene bestand also — mindestens als Konzeption — bereits im Oktober 1773, und da wir an Daten für die Entstehung der einzelnen Scenen des Urfaust so arm sind, so mag dieser Markstein wohl verwendbar sein.

Prometheus und Hanswurst.

Weshalb diese beiden Entwürfe hier zusammen betrachtet werden, wird sich weiterhin ergeben. Wir überschauen zunächst den Gang der Prometheusdichtung.

Prometheus lehnt sich gegen die Götter des Olymps auf. Merkurs Vermittelung weist er trotzig ab, und ebenso das gutmütige Zureden seines Bruders Epimetheus, aber einem Olympbewohner neigt er sich innig und dankbar, der Göttin des geistigen Wirkens, Minerva. Er führt sie an den Bildnissen herum, die er geschaffen hat.

> Sieh diese Stirn an!
> Hat mein Finger nicht
> Sie ausgeprägt?
> Und dieses Busens Macht
> Drängt sich entgegen
> Der allanfallenden Gefahr umher.

Das ist recht seltsam. Wir sehen ja diese Menschen im zweiten Akt, wie sie sich tummeln, wie sie laufen, baden, Früchte brechen, sich streiten — wir sehen alles mögliche an ihnen, nur von den beiden Zügen, die hier angegeben sind, findet sich keine Spur. Tiefe Gedanken hat ihnen Goethe ebensowenig gegeben wie des Busens Macht, die sich der allanfallenden Gefahr umher entgegendrängt. Es sind grosse Kinder, die da in dem Thale ihr Wesen treiben, und hier zeichnet Goethe einen Denker und einen gewaltigen Streiter! Und derselbe Widerspruch zwischen Pandoras Bildsäule, der gegenüber Prometheus namenlose Empfindungen ausströmt, zu deren

Ausdruck die Sprache zu eng ist — „Das all all — meine Pandora!“ — und der wirklichen Pandora des zweiten Aktes, die Prometheus mit gütiger, väterlicher Ueberlegenheit leitet. Einen solchen Missgriff dürfen wir Goethe nicht zutrauen und müssen also nach einer Lösung suchen.

Dichtung und Wahrheit, Buch 15: „Indem ich mich also nach Bestätigung der Selbständigkeit umsah, fand ich als die sicherste Base derselben mein produktives Talent. . . . Wie ich nun über diese Naturgabe nachdachte und fand, dass sie mir ganz eigen angehöre, . . . so mochte ich gern hierauf mein ganzes Dasein in Gedanken gründen. Diese Vorstellung verwandelte sich in ein Bild, die alte mythologische Figur des Prometheus fiel mir auf, der, abgesondert von den Göttern, von seiner Werkstätte eine Welt bevölkerte.“ Also Goethe in seiner Dichterwerkstatt unter dem Bilde des Prometheus unter seinen Menschenbildern. „Ich bearbeite meine Situation zum Schauspiele zum Trutze Gottes und der Menschen,“ schreibt er im Juli 1773 an Kestner. Damit ist doch wohl Prometheus gemeint.*) Und Goethe nennt seine Geschöpfe seine Kinder (IV 2, 9; IV, 2, 94; IV, 2, 245; IV, 2, 246) gerade wie hier Prometheus und wie der Maler in Künstlers Erdewallen. Von Shakespeare sagt er (38, 337), dass er „als Schöpfer aus Thon Menschen macht, die seinem Bilde ähnlich sind“. Und nun müssen wir den Mut der Konsequenz haben und zu den Statuen in Prometheus-Goethes Werkstatt die Unterschriften setzen.

Sieh diese Stirn an!
Hat mein Finger nicht
Sie ausgeprägt?

Faust.

Und dieses Busens Macht
Drängt sich entgegen
Der allanfallenden Gefahr umher.

---

*) Wenigstens stimmt das gut mit Schönborns Mitteilung an Gerstenberg vom 21. September 1773: „jetzt arbeitet er an einem Drama Prometheus genannt“.

Götz.

> Und du, Pandora,
> Heiliges Gefäss der Gaben alle,
> Die ergötzlich sind
> Unter dem weiten Himmel,
> Auf der unendlichen Erde,
> Alles was mich je erquickt von Wonnegefühl,
> Was in des Schattens Kühle
> Mir Labsal ergossen,
> Der Sonne Liebe jemals Frühlingswonne,
> Des Meeres laue Welle
> Jemals Zärtlichkeit an meinen Busen angeschmiegt,
> Und was ich je für reinen Himmelsglanz
> Und Seelenruhgenuss geschmeckt —
> Das all all — Meine Pandora!

Gretchen, und mit ihrem Bilde heraufziehend die Erinnerung an die Sesenheimer Tage. Alles, was er dort an Himmelsglanz und Seelenruhgenuss geschmeckt hat, das wird er in dieses Gefäss, in seine Pandora giessen.

Wenn nun hier im ersten Akte die in Dichtung und Wahrheit bezeugte Selbstdarstellung des menschenbildenden Dichters vorwaltet, wie steht es dann mit den Göttern? Konsequenterweise müssten wir dann in Zeus und den anderen Olympbewohnern die bisherigen Herrscher im Litteraturreiche sehen. Und in der That scheint an einigen Stellen ein solcher Hintergedanke durchzubrechen.

> Was haben diese Sterne droben
> Für ein Recht an mich,
> Dass sie mich begaffen?

Wenn wir hier nur Prometheus hören, dann schlüge der Trotz hier ins Kindische um. Warum sollen sie denn nicht auf ihn niederschauen? Und wie seltsam wäre es, dass er die Götter mit einem Mal „diese Sterne“ nennt! Aber es löst sich sofort, wenn wir hier das junge trotzige Genie hören, das sich den gefeierten Litteraturgrössen gegenüberstellt. Diese beschauten ihn allerdings aufmerksam.

> Sie wollen mit mir theilen, und ich meine,
> Dass ich mit ihnen nichts zu theilen habe.
> Das, was ich habe, können sie nicht rauben,
> Und was sie haben, mögen sie beschützen.

Mit diesen Sternen, den Klopstock, Lessing, Wieland, will er nicht teilen.

> Was sind sie? Was ich?

Anwandlungen von Genie-Uebermut hat Goethe wohl auch später noch, aber er bändigt sie.

> Wieviel bist du von Andern unterschieden?
> Erkenne dich, leb' mit der Welt in Frieden! —

Zwischen dem ersten und zweiten Akt ist nun die Belebung der Bildsäulen erfolgt, und wir wohnen dem Treiben des jungen Menschengeschlechtes bei. So geht die Handlung ungebrochen fort, wenn wir sie ohne Rücksicht auf ihren Neben- und Hintersinn betrachten. Aber dieser verändert sich jetzt vollkommen. Goethe hat als Prometheus seinen schäumenden Uebermut, seinen Genialitätstrotz in prachtvollem Ueberschwang ergossen; nun macht er Ernst mit der Darstellung des gewählten Stoffes, er hüllt sich fester in das „Titanengewand, das er sich nach seinem Wuchse zugeschnitten hat“, und wir haben nun wirklich Prometheus, den Menschenbildner. Jupiter ist nun Jupiter, und Merkur ist Merkur. Die erste Scene „Auf dem Olympus“. Jupiter lässt geschehen, was er nicht ändern kann. Aber die Worte, die der Dichter ihm leiht, sind grossartig. Goethe drückt seinen Jupiter nicht; er würde ja sonst seinen Prometheus dadurch mit herabdrücken. Und nun: „Thal am Fusse des Olympus. . . . Man sieht das Menschengeschlecht durchs ganze Thal verbreitet u. s. w“. Prometheus trotzt hinauf. Fasst man das in ein einziges Anschauungsbild zusammen — den missvergnügten Donnerer mit den anderen Göttern auf dem Gipfel und unten im Thale Prometheus inmitten der sich tummelnden jungen Menschenkinder — so empfindet man mit Entzücken die grossartige Naivität dieser Gestaltung des Schauplatzes und dieser Gruppierung.

Vor unsern Augen bauen sich nun die Grundlagen der Menschenkultur auf: Arbeit und Eigentum, Gedeihen und Streit. Es fehlt nur noch das mächtigste Element: die Liebe. Pandora kommt, bewegt und erschüttert. Sie hat gesehen, wie ihre Gespielin von einem Jüngling geküsst wurde, und sie schildert nun den Hergang naiv und anschaulich. Der Anblick hat in ihr selbst ein unverstandenes Sehnen erregt.

> Was ist das alles, was sie erschüttert
> Und mich?

Da hätten wir also die Liebe in der Menschenwelt — oder vielmehr, wir haben sie noch nicht. Denn Pandora — nicht Mira, die wir gar nicht sehen — ist für uns das Mädchen, das Weib. Und sie ist jetzt durch den Anblick des unverstandenen Vorgangs erschüttert, im Innersten durchbebt und für die grösste Erfahrung, die ein Mädchenherz zu machen hat, vorbereitet. Was hier geschieht, ist das Präludium zu dem, was der dritte Akt bringen wird. In ihm kommt nun, nachdem die Grundlagen der materiellen Kultur gelegt sind, die Liebe in diese junge Menschenwelt, und Pandora wird sie an sich erleben.

Nun hat Prometheus auf Pandoras Frage: „Was ist das alles?“ eine seltsame Antwort: „Der Tod“. Und dieses düstere Reimwort, wie es im Faust heisst, kehrt nun mehrmals wieder, und immer, wenn wir ein ganz anderes Lösungswort erwarten.

> Pandora. Wohl! wohl! Dies Herze sehnt sich oft
> Ach nirgends hin und überall doch hin!

Es sehnt sich nach Liebe. Mit fast denselben Worten bereitet ja auch Satyros das Püpplein, das er knetet und zurichtet, auf die Liebe vor. Aber Prometheus bleibt eigensinnig bei seinem: „Das ist der Tod“. Und nun schildert er noch einmal, ganz mit den Satyrostönen, dieses Vergehen eines Mädchenherzens in schmerzlicher Seligkeit und schliesst wieder: „dann stirbt der Mensch“.

Was will Prometheus mit seiner seltsamen Belehrung? Was Prometheus will, kann man sich wohl zurechtlegen: er will als Pädagoge ihr diesen Vorgang mit einem heiligen, ahnungsvollen Grauen umhüllen. Was aber Goethe will, das sehen wir nun deutlich: er will, dass Pandora, wenn sie im dritten Akt die Liebe erlebt, dieses Ereignis für den Tod hält, und er war der Mann, aus dieser so kunstvoll und auch ein wenig künstlich vorbereiteten Scene alles Grandiose herauszuholen, was darin lag.

Die Phänomene der Liebe und des Todes in ihrer Wirkung auf die ersten Menschen sind ja für ein solches Urmenschheitsdrama ein beinahe gebotener Stoff, und Byron hat sie denn auch im Kain zur Darstellung gebracht; Pandoras wundersamer Irrtum enthält nun noch ein Element höchster theatralischer Wirksamkeit, dem sich an eigenartigem Reiz nur der Irrtum des Schülers im Faust vergleichen lässt.

Diesem seltsamen „Tode“ folgt nun auch ein Wiederaufleben.

Pandora. Und nach dem Tod?
Prometheus. Wenn alles — Begier und Freud' und Schmerz —
Im stürmenden Genuss sich aufgelös't,
Dann sich erquickt in Wonneschlaf, —
Dann lebst du auf, auf's jüngste wieder auf,
Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!

Das ist nichts anderes als eine Schilderung des Liebesgenusses. Alle diese gespannten Empfindungen lösen sich in stürmenden Genuss auf, dann folgt Wonneschlaf, und der Mensch beginnt am Morgen sein Dasein wieder, um von neuem zu fürchten, zu hoffen und zu begehren. Also eine Liebesnacht, in Schlaf und Erquickung sich lösend. Prometheus bleibt dabei, unter dem Bilde des Sterbens und Wiederauflebens Pandora die Liebe darzustellen. Die grosse Scene des dritten Aktes, in der Pandora die Liebe für den Tod hält, ist aufs sorgfältigste vorbereitet. Pandora sollte also die wirk-

liche, ganze Liebe erleben. nicht blos ein platonisches Aequivalent.

So weit reichen die Fäden, die von dem zweiten Akt in den ungeschriebenen dritten sich hinüberziehen. Den weiteren Verlauf können wir nicht mehr ergänzen. —

Ein ähnlicher kurzer Ueberblick über die Hanswurstdichtung wird nun zeigen, was Prometheus und Hanswurst mit einander zu schaffen haben.

Das Stück beginnt wie das Faustdrama mit dem exponierenden „Habe“:

Hab ich endlich mit vielem Fleis
Manchem moralisch politischem Schweis
Meinen Mündel Hanswurst erzogen
Und ihn ziemlich zurechtgebogen.

Hanswurst hat zwar trotz Kilian Brustflecks Erziehung seine tölpisch schlüffliche Art und eine andere im Original zu ersehende Untugend behalten, aber er kann seine Fehler verbergen, er weiss ein paar Stunden hinter einander gelehrt nach Pflichtgrundsätzen zu schwatzen. Zugleich hat Kilian Brustfleck alle Künste der Familienreklame durch alte Weiber — Näheres über sie ergiebt wieder das Original — spielen lassen: man hält den Hanswurst für „das Muster aller künftigen Welt.“ Kilian Brustflecks Praktik ist also vor allem Heuchelei. Dieses Thema spinnt nun sein grosses vertrauliches Gespräch mit Hanswurst weiter aus:

Ich habs, dem Himmel seys geklagt,
Euch doch so öffter schon gesagt.
Dass ihr euch sittlich stellen sollt
Und thut dann alles was ihr wollt.
Kein leicht unfertig Wort wird von der Welt vertheidigt,
Doch thut das Niedrigste und sie wird nie beleidigt.
Der Weise sagt — der weise war nicht klein —:
Nichts Scheinen, aber alles seyn.

Dieser Weise ist Tycho de Brahe. Bei A. G. Kästner, Vermischte Schriften, zweiter Teil, Altenburg 1772, findet sich S. 26 ein Aufsatz: „Ueber Tycho's de Brahe Wahlspruch.“ Er beginnt: „Man findet oft bei

Tycho's de Brahe Bildnisse einen Spruch, den Tycho selbst durch seine Handlungen immer ausgedrückt hat. Er befiehlt: nicht zu scheinen, sondern zu sein; Non haberi, sed esse."

Ausser der Heuchelei weiss Kilian nun noch ein zweites Mittel, in der Welt vorwärts zu kommen:

> Und so sind eben alle Leute.
> Der gröste Maz kocht oft den besten Brey;
> Weis er den gut zu präsentiren
> Und iedem lind ins Maul zu schmieren,
> Fährt er ganz sicher wohl dabey.

Also Heuchelei und Schmeichelei sind die Säulen von Kilian Brustflecks moralischer Weltordnung.

Nun Hanswurst! Er sagt gerade heraus, was er wünscht: mit Ursel möglichst schnell vereint zu sein. Ueberhaupt widerstrebt er den Erziehungsgrundsätzen seines Vormunds. Nun aber hören wir von ihm ganz merkwürdige Dinge. Kilian Brustfleck sagt:

> Die Welt nimmt an euch unendlich Theil,
> Nun seid nicht grob wie die Genies sonst pflegen . . .

Hanswurst aber macht sich nichts aus dieser Teilnahme der Welt an seiner Person:

> Mir ist ia alles recht, nur lasst mich ungeschoren,
> Ich bin ia gern berühmt so viel ihr immer wollt.

Und dass er berühmt ist, bestätigt der Vormund noch ausdrücklich:

> . . . ein Jüngling, der Welt bekannt,
> Von Salz- bis Petersburg genannt,
> Von so vorzüglich edlen Gaben . . .

Es handelt sich um litterarische Berühmtheit:

> Soll ie das Publikum dir seine Gnade schencken,
> So muss es dich vorher als einen Mazzen dencken . . .
> Zu wieviel grosem wart ihr nicht gebohren,
> Was hofft man nicht was ihr noch leisten sollt!

Also ein berühmtes litterarisches Genie, das schon Grosses geleistet hat und von dem noch mehr erwartet wird, ist der junge Mann, der hier in Hanswursts Kostüm vor uns tritt:

Was thut die Hand am Laz, was blickt
Ihr abwärts nach dem rothen Knopfe?

Diesem Hanswurst wird angesonnen, seiner Berühmtheit wegen „sich zu genieren“, ein scheinbar ehr- und tugendsames Leben zu führen; zugleich aber giebt man ihm anheim, unter der Hand sich schadlos zu halten; nur dürfe die Welt nichts davon merken. Er verspürt aber gar keine Lust, seiner Berühmtheit und der Meinung der Welt das Opfer seiner Behaglichkeit und Freiheit zu bringen:

Mir ist ia alles recht, nur lasst mich ungeschoren,
Ich bin ia gern berühmt so viel ihr immer wollt.
Redt man von mir, ich wills nicht wehren,
Nur muss michs nicht in meinem Wesen stören.
Was hilfts, dass ich ein dummes Leben führe?
Da hört die Welt was rechts von mir,
Wenn man ihr sagt, dass um von ihr
Gelobt zu seyn ich mich genire.

Ueber die Confession des Stücks dürfte danach Klarheit herrschen. Diese Selbstdarstellung als Hanswurst in vollem Kostüm ist wunderbar herzerfrischend.

Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Der ist gewiss nicht von den Besten.

Das Stück erzählt uns mit aller Deutlichkeit von einer Beengung des Dichters durch seinen jungen Ruhm, von der wir sonst gar keine Kunde haben. Unter Kilian Brustfleck haben wir uns deshalb noch keine bestimmte Person vorzustellen. Solche Mahnungen, seinem Ruhm zu Liebe tugendsam zu leben, mögen Goethe von seinem Vater, von Merck, von Klopstock zugekommen sein. Klopstock hat sein Leben aus diesem Gesichtspunkt geregelt. Dichtung und Wahrheit, Buch 10: „Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in Klopstock zusammen, um eine solche Epoche zu begründen . . . Ernst und

gründlich erzogen, legt er von Jugend an einen grossen Wert auf sich selbst und auf Alles, was er thut . . . So erwarb nun Klopstock das völlige Recht, sich als eine geheiligte Person anzusehen, und so befliss er sich auch in seinem Thun der aufmerksamsten Reinigkeit." In solcher steifen Würde sich der Welt als ein hohes Musterbild bewusst darzustellen, das war nun Goethes Meinung ganz und gar nicht, und gegen solche Zumutungen setzt er sich hier poetisch zur Wehr und stellt sich vielmehr als Hanswurst dar. An den Grafen Friedrich Stolberg: „Das Erbärmliche liegen am Staube Fritz! und das Winden der Würmer ich schwöre dir bey meinem Herzen! wenn das nicht Kindergelall und Gerassel ist der Werther und all das Gezeug! Gegen das innere Zeugniss meiner Seele!" An Herder, Mai 1775: „Und so fühl ich auch in all deinem Wesen nicht die Schaal und Hülle, daraus deine Castors oder Harlekins herausschlupfen, sondern den ewig gleichen Bruder, Mensch, Gott, Wurm oder Narren . . . Ich tanze auf dem Drate, Fatum congenitum genannt, mein Leben so weg!" —

Dichtung und Wahrheit, Buch 18: „Ich hatte nach Anleitung eines älteren deutschen Puppen- und Budenspiels ein tolles Fratzenwesen ersonnen, welches den Titel „Hanswursts Hochzeit" führen sollte." Reinhold Köhler hat diese Quelle Ztschr. f. dtsch. Altert. 20, 119 ff. nachgewiesen: „Harlekins Hochzeitsschmaus." Ausser der Hauptperson hat Goethe dort noch die Braut Ursel und als Ort der Festlichkeit das Wirtshaus zur güldenen Laus gefunden. Kilian Brustfleck ist eine typische Figur im älteren deutschen Budenspiel (Aus Goethes Frühzeit S. 122). Sonst ist Goethes Dichtung ganz selbständig. Was er in die Gestalt des Hanswurst hineingelegt hat, haben wir gesehen. Nun die Hochzeitsgäste.

Ich sag euch, was die deutsche Welt
An grosen Namen nur enthält
Kommt alles heut in euer Haus,
Formirt den schönsten Hochzeit schmaus.

Den ganzen grimmigen Hohn dieser Verse kann nur würdigen, wer das Verzeichnis der über hundert „grosen Nahmen“ betrachtet, wie es in der Weimarer Ausgabe vorliegt. Das Wesen der Menschen zu erkennen, mit denen man zu thun hat, war jener Zeit eine der wichtigsten Angelegenheiten. Lavater widmete diesem Zweck seine Physiognomik, und die Silhouettendeutung, das „Physiognomiemachen“ war ein eifrig betriebenes Geschäft. Hier wird das Problem auf die einfachste Weise gelöst. Die Hochzeitsgäste tragen alle ihr Wesen in ihrem Namen sichtbar zur Schau. Der Dichter hat nun eine Zeit lang in „das Possenspiel des Autorwesens“, wie er es später Schiller gegenüber nennt, hineingeguckt, er hat Autoren und Publikum in ihrer Nichtigkeit, er hat überhaupt menschliches Treiben kennen gelernt. Und diese ganze Welt, deren Getriebe sich durch die gröbsten Federn, durch Hunger und Sinnlichkeit in Heuchelei und Schmeichelei bewegt, macht so viel grosse moralische Worte, ist empfindsam, zerschmilzt in zarten Gefühlen, um dann „ich darf nicht sagen wie zu schliessen.“ Da hat nun der Dichter das Aperçu, sie alle, so wie sie sind, zum Feste zu laden. Er kehrt ihnen allen ihr unsauberes Innere nach aussen; sie müssen es in ihrem Namen sichtbar mit sich herumtragen. Sie prostituieren sich — wie man damals sagte — alle, und schliesslich geht alles in der allgemeinen Hundsfötterei mit drein, und das Ganze ist eben der Lauf der Welt. „Hanswursts Hochzeit oder der Lauf der Welt, ein mikrokosmisches Drama.“ Und in der Mitte dieses Mikrokosmus steht „Hanswurst“ und betrachtet sich das wundersame Wesen. An Herder, 1. April 1775: „Sieh da die Welt so voll Scheiskerle ist, sollten wir doch miteinander tissiren und scheisen.“ An Lavater, September 1775: „Die Toleranz gegen die Menschen Gesichter! — schreib du das, ich mag nichts davon wissen.“

Das Treiben der Gäste bei Hanswursts Hochzeit ist also nicht blos Spass. Aber es ist auch nicht blos

Gift und Galle. Ein „Fratzenwesen“, eine deutsche commedia dell' arte, cynisch und sittlich, ingrimmig und heiter, tiefsinnig und närrisch.

Wer nun versucht, den genialen Uebermut der Selbstdarstellung als Prometheus und als Hanswurst in einem Anschauungsbilde sich zu vereinigen, der schaudert wohl entzückt zusammen.

Pandora.

Wir sind in den Anfängen der Menschen. Prometheus hat sie geschaffen und ihnen das Feuer gebracht. Nun hat er sich eine Schar starker Männer herangezogen, die er schmieden lehrt und über denen er wie ein grosser Fabrikherr waltet. Von Zeus' Feindschaft und Rache ist nicht die Rede. Die Berufe haben sich schon gesondert. In der Landschaft treiben Hirten, Ackerbauer, Winzer, Fischer und Handelsleute ihr Wesen. Schon wohnen die Menschen zu dicht aufeinander, und den Ueberschuss der gedrängten Volkskraft lässt Prometheus ausziehen, damit er, andere verdrängend, sich gewaltsam Raum schaffe. Arbeit und Nahrung! ist das Losungswort in Prometheus' Herrschaftsbezirk. Man wohnt in Felshöhlen, die, wie das Bedürfnis es mit sich bringt, mit Felsstücken zugesetzt oder mit Thoren und Gattern verschlossen sind.

Auf Epimetheus' Seite erscheint dagegen ein ernstes Holzgebäude nach ältester Art mit Säulen von Baumstämmen — die Hausform, aus welcher der griechische Tempel hervorgegangen ist. Auch Fruchtbäume und wohlbestellte Gärten zeigen sich — hier regt sich ein primitiver Schönheitstrieb, ein künstlerischer Sinn, der aber nicht die Kraft hat, zu beglücken. Epimetheus lebt als ein trüber, alternder Mann in der Erinnerung eines entschwundenen Glücks. Zu ihm hat sich einst ein schönes Frauenbild — Pandora — vom Himmel herniedergelassen und ihm der Seligkeit Fülle gewährt.

Dann entschwand sie wieder und nahm die eine Tochter, Elpore, mit sich; die andere, Epimeleia, liess sie ihm zurück. Nur in kurzen Morgenträumen, die dem ruhelos sich Verzehrenden gegönnt sind, besucht ihn Elpore. Aber wenn er sie sehnsüchtig zu sich ruft und sie sich nähert, erscheint sie ihm fremd, unkenntlich.

Die beiden Brüder leben entfremdet nebeneinander. Prometheus' Sohn Phileros, in dem des Vaters hart-verständige Art durch Jugend und Schönheit veredelt erscheint, hat Epimeleia erblickt und liebt sie, ohne sie zu kennen. Er geht in dämmernder Morgenfrühe, die Geliebte zu sehen, findet bei ihr einen Hirten, der dort gewaltsam eingedrungen ist, erschlägt den vermeinten begünstigten Nebenbuhler, wendet sich dann rasend gegen Epimeleia, die zu ihrem Vater flüchtet, verfolgt und verwundet sie in ihres Vaters Armen. Durch den Hilferuf Epimeleias herbeigezogen erscheint Prometheus und verbannt den Sohn aus der menschlichen Gesellschaft. Der stürzt sich, den Tod suchend, vom Felsen ins Meer. Inzwischen sind die Genossen des erschlagenen Hirten, ihn zu rächen, in Epimetheus' Bezirk eingedrungen, der in Flammen aufgeht. Epimeleia stürzt sich in den Feuertod. Epimetheus eilt ihr nach, sie zu retten, und Prometheus sendet seine Krieger zu Hilfe gegen die Hirten. Morgenlicht und Morgenluft zerteilen die Gebilde des nächtlichen Schreckens, der Feuerschein verbleicht, in Liebreiz und Anmut steigt Eos aus dem Meere herauf und kündet, wie Phileros nicht in den Wellen, Epimeleia nicht im Feuer untergeht, sondern beide durch Götterwillen erhalten bleiben. Hier schliesst der erste Akt und zugleich der ausgeführte Teil des auf zwei Akte angelegten Dramas. Wir folgen nun dem Schema der Fortsetzung:

Phileròs in Begleitung von Fischern und Winzern. Dionysisch.

Völliges Vergessen.

Κυπσελε

Wird von weiten gesehen
Anlangend. Deckt den eben hervortretenden Wagen des Helios.
Willkommen dem Philerôs
Miskommen dem Prometh.

Im allgemeinen beschrieben.

Krieger von der Expedition
Hirten als Gefangene -́ ⏑ | -́ ⏑ | – – ithyphallisch
Prom. giebt diese frey.

Prom. will die *Κυπσελε* vergraben und verstürzt wissen.
Krieger wollen sie zerschlagen den Inhalt rauben.
Prom. insistirt auf unbedingtes Beseitigen.

Turba

Retardirend
Bewundernd
gaffend
berathend

N. B. Göttergabe
Der einzelne kann sie ablehnen nicht die Menge.

Schmiede.
Wollen das Gefäs schützen und es allenfalls stuckweis auseinander nehmen, um daran zu lernen.

Epimeleia

Weissagung
Auslegung der *Κυπσελε*
Vergangnes in ein Bild verwandeln.
Poetische Reue, Gerechtigkeit.

Epimetheus.

Das Zertrümmern, Zerstücken, Verderben da Capo

Pandora erscheint
Paralysirt die Gewaltsamen
Hat Winzer, Fischer, Feldleute, Hirten auf ihrer Seite.
Glück und Bequemlichkeit die sie bringt.
Symbolische Fülle
Jeder eignet sichs zu.

Schönheit.
Frömmigkeit, Ruhe, Sabat. Moria

Philerôs, Epimeleia, Epimetheus
für sie

Prometheus entgegen.

Winzer offeriren Umpflanzung
Schmiede Bepaalung
Handels leute Jahrmarkt (Eris Golden Vl.)

Pandora
An die Götter
An die Erdensöhne
Würdiger Inhalt der *Κυπσελη*

Κυπσελη schlägt sich auf
Tempel
Sitzende Dämonen
Wissenschaft Kunst.
Vorhang.

Philerôs Epimeleia
Priesterschaft.

Wechselrede der Gegenwärtigen
Wechselgesang
Anfangs an Pandora

Helios
Verjüngung des Epimetheus
Pandora mit ihm emporgehoben.
Einsegnung der Priester.
Chöre

Elpore thraseia
Hinter dem Vorhange hervor
ad Spectatores.

Für den Beginn der in diesem Schema niedergelegten Vorgänge können wir noch einiges aus Eos' vordeutender Rede heranziehen.

Phileros erscheint, erfrischt, erneut, verschönt, von Eos' Strahlen rosig umhaucht.

> Und den Thyrsus in den Händen
> Schreitet er heran, ein Gott.

Um ihn drängen sich jubelnd Fischer und Winzer, natürlich-gesunde Menschenbilder, von seiner Schönheit hingerissen, mehr noch von dem geheimnisvollen Zauber der festlichen Stunde erregt.

> Hörst du jubeln, Erz ertönen?
> Ja, des Tages hohe Feier,
> Allgemeines Fest beginnt.

Ohne Panther, Satyrn und Mänaden, nur aus jugendlichen, festlich erregten Menschen schafft sich Goethe hier einen bakchischen Zug. „Jugend ist Trunkenheit ohne Wein". Aber auch an Wein fehlt es nicht. Ein bärtiger Alter dient dem Dichter statt des Silen.

> Die geschmückte
> Schönste Schale reicht ein Alter,
> Bärtig, lächelnd, wohlbehaglich,
> Ihm, dem Bacchusähnlichen.

Goethe hätte hier antike Basrelifs von dionysischen Aufzügen in Poesie übersetzt. Jauchzende Chorgesänge erschallen; der festliche Tumult füllt die ganze Scene. Da erscheint am östlichen Horizont ein geheimnisvolles Meteor und deckt den eben hervortretenden Wagen des Helios. Der Dichter wird nicht müde, die Vorgänge des hohen Schicksalstages in immer neuen, sinnlich angeschauten Prachtbildern zu malen. Wenn die Kypsele den Wagen des Helios deckt, so erscheint sie gewiss von einer goldstrahlenden Aureole umflossen.

Nieder senkt sich Würdiges und Schönes.

Das geheimnisvolle Gebilde senkt sich also nieder zu der staunenden Menge. Gewiss hätte der Dichter dafür gesorgt, dass nicht durch scheinbare Aufhebung der Gesetze der Schwere eine bängliche Empfindung entstehen konnte. Wie die Kypsele sich langsam feierlich niedersenkte, war sie vielleicht von tragenden Wolken umgeben, wie es in der Malerei bei allem üblich ist, was ohne Flügel vom Himmel herniederschwebt oder zu ihm emporgetragen wird.

Phileros und Prometheus — nur diese beiden sind ausser dem bakchischen Volke der Winzer und Fischer auf der Scene anwesend — stehen der Gabe von oben verschieden gegenüber. Prometheus hat schon auf die Ankündigung der Kypsele durch Eos erwidert:

Neues freut mich nicht, und ausgestattet
Ist genugsam dies Geschlecht zur Erde.

Ihm genügt der mit Arbeit erfüllte Menschentag und Behagen und Wohlstand, wie sie durch Menschenarbeit zu erreichen sind. Er ist irdisch im guten und üblen Sinne des Wortes, und so lehnt er Eingreifen und Gabe von oben ab. Phileros, durch seine Liebe im Innersten erregt, von verzweifeltem Todessprung zu neuem, frischem Leben aufgerufen und durch den dionysischen Schwung der festlichen Stunde für das Unge-

meine, Grosse gestimmt, ahnt in der Kypsele die heilige Gottesgabe. Er überwindet in sich selbst den starren Realismus seines Vaters und wird so der hohen Weihe würdig, zu der ihn die Dichtung weiterhin beruft. In den Wechselreden des Prometheus und Phileros gelangt die Gestalt der Kypsele im allgemeinen zum Ausdruck; sie ist mit bedeutsamen Reliefdarstellungen geschmückt.

Nun kommen Prometheus' Krieger siegreich von der Expedition zurück und bringen die Hirten gefangen mit sich. Prometheus giebt sie frei. Er sollte die Hirten wohl darauf hinweisen, in Zukunft friedlich ihrem Berufe nachzugehen und der heiligen Ordnung nicht zu widerstreben, die alle Glieder eines Gemeinwesens bändigt. Nach diesem Zwischenfall nimmt der Streit um die Kypsele seinen Fortgang. Prometheus will sie vergraben und verstürzt wissen, die Krieger wollen sie zerschlagen und den Inhalt rauben, die Schmiede das Gefäss schützen und es stückweise auseinandernehmen, um daran zu lernen. Prometheus aber insistiert auf unbedingtes Beseitigen. So geht das Reden, Bewundern und Gaffen des Volkes weiter. Der Einzelne kann, wie Prometheus, in seinen klaren und entschiedenen Grundsätzen die Kraft finden, die Göttergabe abzulehnen. Ihm ist dieses Geschlecht „ausgestattet genugsam zur Erde“, er kennt kein höchstes Gut, das von oben kommt, ihm dünken alle Güter gleich. Aber die Menge kennt weder die dankbare, selbstlose Hingabe an das Höhere, noch den kühnen Menschentrotz, der sich auf sich selbst stellt.

Epimeleia erscheint, aus dem Feuer gerettet; ihr folgt Epimetheus. Wie Epimeleia im ausgeführten Drama, während Prometheus und Epimetheus auf sie eindringen:

> Bist du beschämt? Gestehst du, wessen er dich zeiht?

wie vom Gott ergriffen in einen Hymnus ausbricht auf alles Unendliche, was das Menschenherz heilig durchschauert und dann erst von der Klage über die Endlichkeit des Glücks zu einem Bericht des Vorgefallenen

gelangt, so öffnet sie nun hier die Lippen zu einer „Weissagung“, einer erhabenen Deutung der geheimnisvollen Göttergabe.

„Auslegung der Kypsele. Vergangenes in ein Bild verwandeln. Poetische Reue. Gerechtigkeit“.

Dass Epimeleia Reue empfindet, sagt sie selber:

> Lieb' und Reu' treibt
> Mich zur Flamm' hin

und

> Sorge trägt sie leider um sich selbst nun,
> Und zur Sorge schleicht sich ein die Reue.

Sie bereut nicht etwa ihre Liebe, denn die besteht neben ihrer Reue: Liebe und Reue treiben sie zur Flamme hin. So bliebe nur ihr Verhalten gegenüber Phileros' Anklagen, ihr Schweigen, ihre Flucht, die dem Verdachte des Liebenden Nahrung gaben, das Geheimnis, in das sie ihre Liebe vor dem Vater gehüllt hat. Aber das alles wäre klein im Zusammenhange der grossen Dinge, um die es sich hier handelt. Sie selbst deutet auf ihre Verschuldung hin, nennt sie aber nicht:

> Jene Schuld ragt!
> Auge droht mir,
> Braue winkt mir
> In's Gericht hin.

Ist es etwa die Liebe der Göttertochter zu dem irdischen Jüngling? Epimeleia ist die halb unirdische Schwester der ganz unirdischen Elpore. Die Ausführung würde hier Klarheit geschafft haben.

Nun löst sich diese Reue poetisch, das Vergangene verwandelt sich ihr in ein Bild. Wir kennen diesen Prozess aus Goethes Dichtung. Die Laune des Verliebten, die Gretchentragödie im Faust, Werther, der Triumph der Empfindsamkeit sind nichts anderes als poetische Reue und Verwandlung des Vergangenen in ein Bild. Die Schwierigkeit liegt nur darin, die Verbindung von Epimeleias poetischer Reue mit der Auslegung der Kypsele zu finden und anzugeben, in welches

Bild sich ihr das Vergangene verwandelt.[1] War dieses „Bild“ zugleich auf der Kypsele dargestellt? Denn um eine Auslegung der symbolisch bedeutsamen getriebenen Bildwerke der Kypsele handelt es sich hier. Die anlangende Kypsele wird in den Wechselreden des Phileros und Prometheus „im allgemeinen beschrieben“. Dann erfreuen sich die Schmiede an der technischen Vollendung des reichen Bilderschmucks, und nachdem so die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, erfolgt die „Auslegung der Kypsele“ durch Epimeleia. Zuletzt deutet Pandora den „würdigen Inhalt der Kypsele“. So hat Goethe die stufenweise fortschreitende Aufklärung über die Kypsele sorgsam über die Handlung verteilt. Von ihrem „würdigen Inhalt“ wird weiterhin die Rede sein, und danach wird man dann auch wenigstens von ferne ahnen können, was auf ihr dargestellt sein sollte — jedenfalls nicht die mannigfachen Gegenstände aus der griechischen Mythologie, die nach Pausanias auf der wirklichen Kypsele zu schauen waren.

Epimeleia verbindet also in ihrer „Weissagung“[2] die Auslegung der Kypsele mit der poetischen Reue, die das Vergangene in ein Bild verwandelt. Der menschliche Eigenwille, dem sie ebenso wie Phileros, Epimetheus und Prometheus gefolgt ist, hat sich der Gerechtigkeit von oben zu beugen; der Titanentrotz, der den grossen Beginn des Menschenwesens geschaffen hat, wird nun die Götter gewähren lassen.

Nach Epimeleia spricht Epimetheus. Auch er will die Kypsele heilig halten. Die Parteiungen über das

---

[1]) Ebenso heisst es in dem ältesten Schema zu Dichtung und Wahrheit von 1809 (26, 357): „Der Dichter verwandelt das Leben in ein Bild.“ Die Ausführung dazu findet sich 28, 225. Umgekehrt in einem anderen Schema (29, 252), auf Liebhabertheater und Aufzüge sich beziehend: „Verwandeln des Bildes in die Wirklichkeit.“

[2]) Das Wort ist hier gebraucht wie in Goethes Shakespearerede: „Aus Shakespeare weissagt die Natur“ und an Zelter, 11. Oktober 1826: „Versäume ja nicht zu der übersendeten Tabelle schriftlich zu weissagen.“

Schicksal der Kypsele arten in Tumult aus, das Zertrümmern, Zerstücken, Verderben wird wieder leidenschaftlich erörtert. Dem Dichter hat unter dem Einfluss der Vorgänge in Frankreich lange das Bild einer Volksscene vorgeschwebt, in der die Parteien heftig aufeinander platzen und der Unverstand der Masse sich malen sollte. In den Plänen zu den Aufgeregten, zum zweiten Teile der natürlichen Tochter, zur Achilleis und nun auch zu Pandora findet sich eine solche Scene, die aber nie zu stande gekommen ist. In dem Momente des höchsten Tumults erscheint Pandora und „paralysiert die Gewaltsamen". Nach diesem Ausdruck dürfen wir uns wohl vorstellen, dass die Menge Hand an das heilige Gefäss zu legen Miene macht, während Epimetheus, Phileros und Epimeleia sich den Gewaltsamen schützend entgegenstellen. Diesen Moment höchster Erregung arbeitet der Künstler bewusst heraus, damit Pandoras Erscheinen um so wunderbarer wirke. Das Schema zum dritten Aufzug des zweiten Teils der natürlichen Tochter lässt noch erkennen, dass ihm dort eine ähnliche Wirkung vorschwebte. Auch dort erscheint Eugenie im Moment leidenschaftlichster Volksaufregung. Wie das Eingreifen eines höheren Geistes, einer stärkeren Persönlichkeit erregte Menschenmassen bändigt und beruhigt, ist dem durchaus aristokratischen Dichter immer eine Lieblingsvorstellung gewesen. Mit Behagen erzählt er, wie ihm selber Aehnliches glückte: beim Turme von Malcesine, wo er als Spion gefangen gesetzt werden sollte, auf dem Schiffe, das an den Felsen von Capri zu scheitern drohte, und bei der Belagerung von Mainz (33, 312).

Also Pandora erscheint, und unter dem Zauber des schönen Frauenbildes, das vom Himmel herniedersteigt, legt sich der Tumult. Die Winzer, Fischer, Feldleute und Hirten, alle natürlichen, einfachen Menschen fallen ihr zu. Sie spricht es in holden und lieblichen Worten aus, dass sie mit sich bringt, was ein jeder sich wünscht, Glück und Bequemlichkeit. In ihr stellt sich symbolisch die Fülle der Gaben dar. Das eignet sich

ein jeder zu. Den Höhergesinnten aber bringt sie, wonach diese sich auf Erden vergeblich sehnen: Schönheit, Frömmigkeit, Ruhe, die Sabbatstimmung des Gemütes. In dieser heiligen Befriedung der Seele sah Goethe die höchste Wirkung des Weiblichen auf Erden. „Tropftest Mässigung dem heissen Blute". — „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." Hingerissen von der hohen Erscheinung sind Phileros, Epimeleia und Epimetheus ihrem Dienste, ihrer Anbetung hingegeben. Die kurzen Worte des Schemas „Epimetheus für sie" lassen nicht ahnen, welche Töne Goethe für Epimetheus gefunden hätte, jetzt, da Erfüllung, die schönste Tochter des grössten Vaters, endlich zu ihm niedersteigt. Nur Prometheus verharrt unbeugsam auf seiner Gesinnung. Er will mit den eigenen menschlichen Kräften das auf Erden Mögliche erreichen und lehnt alles ab, was von oben kommt. Für die Menge aber ist der Streit um die Kypsele beendet. Jeder will nach seiner irdischen Art für sie sorgen. Die Winzer wollen sie mit Reben umpflanzen, die Schmiede eine eherne Umzäunung um sie herstellen, die Handelsleute sehen in dem hehren Schmuckstück den Mittelpunkt, der Schaulustige in Mengen anziehen und so zu einem Jahrmarkt Veranlassung geben wird, die Krieger wollen mit ihren Waffen das heilige Werk vor Zerstörung schützen. Das alles ist die Art der gutmütig Rohen, Irdischen dem Heiligen gegenüber. Pandora hat gelassen dem Treiben zugeschaut und spricht nun in grossen, heiligen Worten das Höhere aus, worauf die Kypsele deutet. „An die Götter. An die Erdensöhne. Würdiger Inhalt der Kypsele." Es kann hier nicht die Aufgabe sein, in unzulänglichen Prosaworten den möglichen Inhalt von Pandoras Anrufung der Götter und Anrede an die Erdensöhne wiederzugeben. Solche hohen Dinge haben nur im Dichterwort ihre Existenz. Es wäre eine Ausführung von Eos' Worten geworden:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.

Gross beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die lasst gewähren!

Und nun sind wir vorbereitet, zu schauen, was das heilige Gefäss verbirgt. Die Kypsele schlägt sich auf; ihr Inneres stellt einen Tempel dar mit sitzenden Dämonen der Kunst und Wissenschaft. Nachdem die Dämonen in wenigen erhabenen Worten ihr Wesen kundgegeben haben, schiebt sich ein Vorhang vor, und der Einblick in ein Heiligstes ist beendet. Dass die Dämonen die Lippen öffnen, ergiebt sich aus der Thatsache, dass sie im Personenverzeichnis aufgeführt sind. Der Vorhang verbirgt sie wieder nach kurzem Einblick, denn Eos sagt:

Nieder senkt sich Würdiges und Schönes,
Erst verborgen, offenbar zu werden,
Offenbar, um wieder sich zu bergen.

Ueber das Wesen der Dämonen und über diesen ganzen zunächst wohl befremdenden Teil der Erfindung wird sich weiterhin Näheres ergeben. Für einen Augenblick ist das Unsichtbare, Höchste, Heilige in sichtbaren Formen zur Anschauung gekommen. Hingerissen weihen sich Phileros und Epimeleia zur Priesterschaft in diesem Tempel. Die hochgesteigerte Stimmung kommt in Wechselreden der Gegenwärtigen zum Ausdruck, die sich zum Wechselgesang steigert, anfangs an Pandora, weiterhin in einen gewaltigen Hymnus des Erhabenen austönend.

In diesem festlich höchsten Augenblicke verklärt ein herrlicher Glanz die Gesamtgruppe. Es ist Helios, der auf seinem Sonnenwagen am östlichen Himmel allen sichtbar hervortritt. Auch er ist im Personenverzeichnis aufgeführt und spricht also. Was er spricht, kann man wohl ahnen, fühlen; es hier in Worte zu fassen, würde unzulänglich sein. Unter den Strahlen und Worten des Gottes geht mit Epimetheus eine Umwandlung vor sich; der Sehnende, Trübe, Gealterte erscheint verjüngt und erneut. An Pandorens Hand schwebt er

verklärt empor und entschwindet den Augen im goldigen Glanze des östlichen Himmels. Phileros und Epimeleia werden zu Priestern des Tempels eingeweiht, der nun auf Erden steht. In einen erhabenen Schlusschor aller Gegenwärtigen tönt die Feier aus; man meint etwas wie Orgelklang aus dem Schlusswort „Chöre" herauszuhören.

Die gewaltige Dichtung ist verklungen. Die Zuschauer sitzen in schweigender Ergriffenheit. Da begiebt sich noch ein Nachspiel. Hinter dem Vorhange des Tempels tritt Elpore hervor; nicht mehr das luftige, zerfliessende Gebilde des morgendlichen Wahntraums, sondern Elpore thraseia, die freudige, zuversichtliche Hoffnung, und wie sie früher den Liebenden unter den Zuschauern Erfüllung ihrer Wünsche verheissen hat, so wendet sie sich auch jetzt „ad spectatores". Was sie ihnen zu sagen hat, werden wir weiterhin sehen. —

Es ist überflüssig auszusprechen, dass diese Handlung mehr bedeutet als nur sich selbst, ihren eigenen Fabelgehalt. Bei dem Versuche, die im Hintergrunde verborgene Meinung der Dichtung aufzudecken, werden wir uns vorsichtig an Goethes eigene Andeutungen zu halten haben.

„Als das wichtigste Unternehmen bemerke ich jedoch, dass ich Pandorens Wiederkunft zu bearbeiten anfing. Ich that es zwei jungen Männern, vieljährigen Freunden, zu Liebe, Leo von Seckendorf und Dr. Stoll; beide, von litterarischem Bestreben, dachten einen Musenalmanach in Wien heraus zu fördern; er sollte den Titel Pandora führen, und da der mythologische Punkt, wo Prometheus auftritt, mir immer gegenwärtig und zur belebten Fixidee geworden, so griff ich ein, nicht ohne die ernstlichsten Intentionen, wie ein jeder sich überzeugen wird, der das Stück so weit es vorliegt aufmerksam betrachten mag" (Tag- u. Jahreshefte 1807).

Danach hätte also der Titel des Almanachs Goethe, dem der Stoff immer bereit und gegenwärtig war, zu der Dichtung angeregt. Das mag wohl sein, wenn wir

unter der Anregung den Entschluss verstehen, den lange gehegten Plan jetzt und für dieses Taschenbuch auszuführen. Denn dass der Dichter überhaupt zu seinem Plane durch ein so äusserliches Moment bestimmt worden wäre, ist an sich unwahrscheinlich, und es wird sich weiterhin zeigen lassen, dass der Plan zu Pandora entgegen den bisherigen Anschauungen mindestens bis 1802 zurückliegt. Goethe sagt ja auch nur, dass er das Drama den beiden Herausgebern zu Liebe zu bearbeiten anfing. Die Dichtung stellt Pandorens Wiederkunft vor und heisst auch so. Die Wiederkunft ist Goethes eigene und freie Erfindung; die Ueberlieferung weiss nichts davon. Hier also, bei dieser Abänderung des Sagenstoffes, können wir am ehesten erwarten, Goethes eigene Intention, seine Dichtung, seine geheime Meinung aufzufinden. Zunächst wer oder was ist Goethes Pandora? Sie kommt geheimnisvoll von oben. „Glück und Bequemlichkeit, die sie bringt. Symbolische Fülle. Jeder eignet sichs zu.“ Aber für die Höhergesinnten ist sie mehr. „Schönheit. Frömmigkeit. Ruhe. Sabbath. Moria.“[1])

---

[1]) v. Wilamowitz (Goethe-Jahrbuch 1898) schiebt die bisherige Auffassung des Wortes Moria = Morija, Jerusalem beiseite und versteht darunter *μορία*, den heiligen Oelbaum der Athener. Es ist mir bei ernstlichem Bemühen nicht gelungen, mich in diese Auffassung hineinzudenken. Die beiden Stellen, an denen das Wort bei den griechischen Dramatikern erscheint, sind nicht von der Art, dass Goethe daraus die Anregung schöpfen konnte, die Moria hier als Merkwort zu verwenden. Ich lasse sie folgen. Sophokles, Oedipus auf Kolonos 705:

> Mein sprossnährender, blauschimmernder Oelbaum,
> Den kein bejahrter, kein junger Heerfürst
> Je mit feindlicher Hand tilgend verheert.

Aristophanes, Wolken 1005:

> vielmehr wegflüchten zur Akademie
> Und vergnügt Wettlauf anstellen daselbst in der hehren Olivenumschattung.

v. Wilamowitz verweist weiter darauf, dass vor dem Hauptthore von Athen, auf dem Grundstücke der Akademie, da wo Plato lehrte, ein Altar des Prometheus stand. „Der Gott, erzählte man“ (Apollodor, Bibl. II, 5, 11) „trug zum Zeichen seiner Versöhnung mit Zeus den Oelkranz.“ Auch daran soll Goethe anknüpfen.

Sie ist also die Erfüllung dessen, wonach jeder sich sehnt; für den einfachen, natürlichen Menschen Glück und Bequemlichkeit, für den höher Veranlagten alles.

Pandora bringe dem Prometheus die *μορία*, den Oelzweig, mit dem er versöhnt sich kränzen wird. So gewinne Goethe die Anknüpfung an Platos Akademie. Nun ist aber die Stelle bei Apollodor schwierig und lässt sich ohne Zwang nicht konstruieren. Moser lässt sie in seiner Uebersetzung (Stuttgart 1828) als unverständlich beiseite. Es ist an sich unwahrscheinlich, dass Goethe zur Gewinnung eines bequemen Merkworts an eine den Philologen seiner Zeit unverständliche Stelle anknüpft. Zur Durchführung seiner Vermutung muss v. Wilamowitz dann auch noch die stillschweigende Annahme machen, dass Goethe den angeführten Stellen bei Sophokles und Aristophanes die Wortform *μορία* entnommen und sie gleichzeitig mit der an die *ἐλαίη* des Apollodor geknüpften Vorstellungsreihe verbunden hätte. Und wenn Goethe so die Anknüpfung an Platos Akademie gewinnen soll, so muss zu alledem noch eine Stelle aus Pausanias 1, 30 hineinspielen: „In der Akademie befindet sich ein Altar des Prometheus". Also drei oder vier zerstreute Stellen, die an sich gar nichts miteinander zu thun haben, hätte Goethe in dem einen Worte Moria zusammengeschlungen. Das ist doch wohl nicht seine Art. Und selbst mit diesen künstlichen Annahmen lässt sich noch nicht konstruieren, dass Pandora dem Prometheus die *μορία* bringt; denn sie kommt ja nicht zu ihm, der sie früher abgewiesen hat und jetzt abweist, sondern zu Epimetheus.

Es muss also doch wohl bei Moria = Jerusalem bleiben, nur dürfen wir darunter nicht das irdische Jerusalem verstehen, sondern das neue Jerusalem der Apokalypse. Wie der Sabbat der auf Erden für eine kurze Zeit sich verwirklichende Zustand von Friede, Schönheit und Heiligkeit ist, so schaut Johannes ein solches vollkommenes Glück als eine in die Zukunft verlegte Vision in seinem neuen Jerusalem. Das Drama von Pandoras Wiederkunft ist eine verwandte Vision, und so können Sabbat und Moria dem Dichter hier als Merkworte dienen, die natürlich in der Dichtung selbst nicht genannt worden wären. Die Verwandtschaft der beiden Glücksvisionen zeigt sich deutlich in Johannes 21, 2: „Und ich Johannes sahe die heilige Stadt, das neue Jerusalem von Gott aus dem Himmel herabfahren, zubereitet als eine geschmückte Braut ihrem Mann."

Am Schlusse seiner „Christenheit" spricht Novalis den gleichen Sinn aus, der auch in unseren Formeln „Schönheit. Frömmigkeit. Ruhe. Sabbath. Moria" steckt: „sie wird, sie muss kommen, die heilige Zeit des ewigen Friedens, wo das neue Jerusalem die Hauptstadt der Welt sein wird."

was der Mensch in seinen Erdenschranken mit hohen und heiligen Namen nennt. Diese Pandora, die alle Gaben in sich vereinigt, jede Sehnsucht stillt, die himmlische Seligkeit selbst steigt an dem hohen, festlichen Schicksalstage hernieder. Das auf Erden Unmögliche — hier geschieht es. Es ist keine neue Erfindung, die hier in Goethes Seele in Fluss kommt, nur eine neue Ausbildung einer altvertrauten Urconception,[1]) deren erste Gestaltung wir in Lila und dem Triumph der Empfindsamkeit haben. In beiden Dramen nimmt der Dichter, schmerzlich erschüttert durch die unbefriedigende Ehe seines Fürstenpaares, einmal poetisch an, dass alles schwindet und sich auflöst, was die beiden ihm so nahe stehenden Menschen trennt. Am Schlusse beider Dichtungen beginnt ein neues, schöneres Leben. Eine weitere Ausgestaltung erfährt diese Dichtervision in dem Ballett Amor und im Märchen der Unterhaltungen. In Amor wird der Zauberer und die Zauberin (Goethe und Frau von Stein) in Eintracht wieder vereint, alles, was gelegentlich sie trennen mochte, soll vergessen sein, als spülten Meereswellen drüber her. „Jetzt ist die Stunde gekommen, wo wir für uns und viele ein feierliches Glück bereiten können, und wiederkehrend wird die Schönheit mit der Freude den leichten Tanz um unsere Häupter führen. . . . Sie kommen, sie eilen, sie bringen, sie teilen uns allen das Glück. . . . Im Augenblick verwandelt sich alles, das ganze Theater stellt einen prächtigen Saal vor, der Zauberer und die Zauberin, alle tanzende Personen des Stückes werden verjüngt und verwandelt.“ Das Märchen in den Unterhaltungen stellt dasselbe Phantasma eines vollkommenen Glücks vor. Eine kunstvoll in Gang gesetzte Handlung mündet dahin, dass die Dargestellten — Goethe und die ihm Nahestehenden unter Masken — sämtlich beglückt, verjüngt, verschönt werden; ein heiliger Tempel, der in den Tiefen der Erde verborgen steckte, steht

[1]) Vgl. Band II, 1 ff.

nun frei am hellen Tageslicht und wird den Mittelpunkt des neuen, beglückenden Zustandes bilden. Allen diesen Dichtungen liegt die Urconception zu Grunde, dass das ersehnte Unmögliche geschieht. Dieses altvertraute Aperçu kommt nun in der Dichterseele mit der Flutwelle der poetischen Erinnerung und Gestaltung herauf. Eine zweite Welle führt ihm die alte, wohlbekannte Gruppe der Japetiden herauf. Wo die beiden poetischen Complexe zusammenkommen und die Japetiden im Lichte des alten Glückstraumbildes erscheinen, da ist der Punkt, an dem die Conception von Pandorens Wiederkunft stattfindet. Ein vollkommenes Glück, diesmal in einem holden Frauenbilde, Pandora, sich darstellend, steigt zur Erde hernieder. Ein Nachklang dieser Pandoraconception liegt in Goethes Aeusserung zu Riemer am 24. November 1809, „dass er das Ideelle unter einer weiblichen Form oder unter der Form des Weibes concipiert“, und in einem gröberen Zusammenhange spricht Guy de Maupassant (le colporteur, Paris 1900 S. 178) dasselbe aus: j'allais vers elle frémissant, délirant, sentant bien que j'allais baiser le ciel, baiser le bonheur, baiser le rêve devenu femme, baiser l'idéal descendu dans la chair humaine.

Das Motiv von Pandorens Wiederkunft klingt schon vernehmlich in „Amor“ an: „Wiederkehrend wird die Schönheit mit der Freude einen leichten Tanz um unsere Häupter führen.“ Ferner Pandora:

> Ja, des Tages hohe Feier,
> Allgemeines Fest beginnt . . .
> Manches Gute ward gemein den Stunden;
> Doch die gottgewählte, festlich werde diese!

Amor: „Jetzt ist die Stunde gekommen, wo wir für uns und viele ein feierliches Glück bereiten können“.

Aber welchen persönlichen Anteil hat nun Goethe hier an diesem Glückstraum? In den früheren Visionen war es sein eigenes Leid und das der ihm Nahestehenden, das er kraft seines Dichtervorrechts poetisch aus-

löschte. Weshalb dieses höchst persönliche Motiv in Verbindung mit dem Prometheusstoffe?

Es ist längst beobachtet, dass durch Goethes gesamte Dichtung eine Doppelgestalt schreitet, die unter den verschiedensten Formen immer wieder zwei Pole menschlichen Wesens[1] kontrastiert darstellt: Weislingen — Götz, Werther — Albert, Clavigo — Carlos, Egmont — Oranien, Faust — Mephisto, Orest — Pylades, Tasso — Antonio, Eduard — der Hauptmann. Des Dichters eigener Anteil an dieser Doppelfigur fällt immer vorzugsweise der weichen, sensiblen, bestimmbaren Gestalt zu. Für die harte verstandesscharfe, schneidende Gegengestalt stehen ihm Merck, Herder, Fritsch Modell, aber fast immer erhält auch diese einen geringeren oder grösseren Zusatz von seinem eigenen Wesen. Nur einmal hat er den harten, thätigen, unerschütterlich auf sich selbst stehenden Menschen ohne ein bedeutendes Gegenbild dargestellt und das Beste dazu aus sich selbst geschöpft: in seinem Jugenddrama Prometheus. Hier nun in der Pandora lenkt er auch für die Darstellung dieser Gestalt in das vertraute Geleise ein. Ihm steht die Kontrastfigur des sensiblen, künstlerisch empfindenden, sehnsuchtsvollen Hungerleiders nach dem Unerreichlichen entgegen. In diese Figur fliessen die belebenden Säfte der Selbstdarstellung ein, und damit schrumpft nun die Gestalt des Prometheus zusammen. Der himmelstürmende Titan des Jugenddramas ist hier ein harter und kalter Realist, ein grosser Fabrikherr und Condottiere, der alles von sich weist, was sich nicht mit Händen greifen lässt. Er bäumt sich nicht gegen den Himmel auf wie der frühere Prometheus, er ignoriert ihn.

Die besondere Form, welche die Doppelfigur hier annimmt — Darstellung der vita contemplativa und activa — war dem Dichter seit lange vertraut. In Tasso und Antonio war sie schon einmal zur Gestaltung

[1]) Vgl. darüber Goethe, II, 3, 133.

gelangt. Auch an sich selbst empfand er gelegentlich den Wechsel der beiden Zustände mit Behagen. Ital. Reise d. 11. September 1786: „ich muss mich um den Geldcours bekümmern, wechseln, bezahlen, notiren, schreiben, anstatt dass ich sonst nur dachte, wollte, sann, befahl und dictirte.“ Aber ganz kürzlich war ihm die Erscheinung eines solchen Feindes aller Ideologie, wie hier Prometheus, auch in der Aussenwelt an einem überwältigenden Beispiele nahe getreten, und die gewaltige Gestalt des grössten Realisten der Zeit ist auf die Dichtung nicht ohne Einfluss geblieben. Prometheus spricht:

Denn solches Loos dem Menschen wie den Thieren ward, . . .
Dass eins dem andern, einzeln oder auch geschaart,
Sich widersetzt, sich hassend an einander drängt,
Bis eins dem andern Uebermacht bethätigte.
Drum fasst Euch wacker! Eines Vaters Kinder ihr.
Wer falle? stehe? kann ihm wenig Sorge sein.
Ihm ruht zu Hause vielgewaltiger ein Stamm,
Der stets fernaus- und weit und breit umher gesinnt.
Zu enge wohnt er auf einander dichtgedrängt.
Nun ziehn sie aus und alle Welt verdrängen sie.

Und nun hören wir Prometheus' Krieger:

Geboren sind
Wir all' zum Streit,
Wie Schall und Wind
Zum Weg bereit . . .

So geht es kühn
Zur Welt hinein,
Was wir beziehn,
Wird unser sein.
Will einer das,
Verwehren wir's;
Hat einer was,
Verzehren wir's.
Hat einer g'nug
Und will noch mehr;
Der wilde Zug
Macht Alles leer.[1])

[1]) „Obgleich unter solchen Umständen, wie Sie wohl wissen, Einquartierung, Kontribution, Requisition, Beyhülfen u. s. w. Keller, Boden und Beutel ziemlich leer machen“. An Cotta, 9. Dezember 1806.

Da sackt man auf!
Und brennt das Haus.
Da packt man auf
Und rennt heraus.

Das alles konnte Goethe 1807 nicht ohne Hinblick auf das verwandte riesenhafte Bild der Zeitgeschichte sagen, das ihm selbst so bedrängend nahe getreten war. Für Prometheus' Krieger trifft das Bild der plündernd und sengend und doch als ein ungeheurer, geordneter Gewaltapparat die Welt beziehenden Masse gar nicht zu; denn diese haben ja solche Erfahrungen noch gar nicht gemacht. Sie stellen im Drama den von Prometheus fortgesandten Ueberschuss der Volkskraft vor, der sich gewaltsam neuen Raum suchen soll. Und auch das hat Goethe nur hineingeschrieben, um den Kriegerchor notdürftig legitimieren zu können, und es will sich gar nicht recht zum Uebrigen fügen. Wir sind ja doch in den Anfängen des Menschengeschlechts. Wie sollte es nun in dieser jungen Welt schon an Raum mangeln? Und wo sollten überhaupt von Prometheus unabhängige Menschen herkommen, die verdrängt werden könnten? Sie sind ja alle seine Geschöpfe oder Abkömmlinge von solchen! Die mannigfachen Widersprüche verraten, wie des Dichters Phantasie hier abschweift. Das Phänomen des Krieges drängt sich vor seine Seele; er nimmt es hier in grossartig umfassender Anschauung als ein animalisches Erbgut. Der nicht aus dem Drama organisch erwachsene, sondern etwas gewaltsam hineingefügte Kriegerchor verhält sich zu dem im Faust wie bittere Erfahrung zu harmloser Illusion. So wird nun auch deutlich, weshalb Goethe in des Epimenides Erwachen diesen selben Kriegerchor den Scharen Napoleons in den Mund gelegt hat.[1]) Der stets fernaus- und weit und breit umhergesinnte Stamm ist also im Neben- und Hintersinn der Worte der gallische, dessen Wesen sich

[1]) Aus der entsprechenden Scene in Pandora ist auch das Anschauungsbild abgeleitet, wie Epimenides sein Lager besteigend entschläft.

hier treffend malt, und den Besten, der Wahn und Bahn brach — und der sich wieder aus den Verhältnissen des Dramas allein nicht verstehen lässt, da Prometheus ja gar nicht mitzieht — kann man getrost mit Namen benennen. Prometheus ist deshalb noch nicht Napoleon; er ist eben Prometheus, der Menschenschöpfer, wie Epimetheus nicht völlig Goethe ist. Und doch hat die Dichtung hier die bedeutsame Gegenüberstellung der Beiden vorweggenommen, die am 2. Oktober 1808 in der Wirklichkeit stattfand. Die in Goethes Dichtung herangewachsene und so oft in den verschiedensten Formen ausgebildete Gestalt des harten kritischen Realisten ist diesmal von dem Dichter bewusst mit Hinblick auf diesen gewaltigen Antipoden seines eigenen Wesens geformt, und an den genannten Stellen treten die Züge des Welteroberers deutlich in der Prometheusgestalt hervor. Die Fabel spiegelt sich in der Wirklichkeit und die Wirklichkeit in der Fabel. Was Napoleon und seine Heerscharen mit dem Drama von Pandoras Wiederkunft zu thun haben, wird sich weiterhin ergeben.

Aehnlich wie hier von dem Besten, der Wahn und Bahn brach, und dem an und an der Letzte nachkommt, heisst es in des Epimenides Erwachen von einem anderen Kriegshelden, dem Fürsten Blücher:

> Denn so einer vorwärts rufet,
> Gleich sind alle hinterdrein.
> Und so geht es, abgestufet,
> Stark und schwach und gross und klein. —

In Epimetheus haben wir das alte, wohlbekannte Bild der weichen, sensitiven Poetennatur, aber mit neuen Zügen ausgestattet. Dieses von Goethes Wesen abgelöste Menschenbild, das durch seine ganze Poesie hindurchgeht, ist nun — wie der Dichter selbst — alt geworden. Gleich die Eingangsverse schildern den alten Mann, der nächtlich wachend umherschleicht. Trübes Sinnen, ein schwerer Druck lasten auf seiner Seele. Er sieht das Gegenwärtige nicht und mag es auch nicht sehen. „Besser blieb' es immer Nacht." Ihm ward zu

Wirklichkeiten, was entschwand. Pandora ist einst auf kurze Zeit zu ihm herniedergestiegen, Schönheit und Glück und aller Gaben Fülle mit sich bringend, und nun klingt in ihm nur noch der eine Ton der Sehnsucht, des schmerzlichen Entbehrens, traurig-süssen Erinnerns. Eine Seele, die sich zugleich von Sehnsucht nährt und von Sehnsucht verzehrt wird, unablässiger Kult eines verlorenen Gutes, zu mystisch süssem Schwelgen im Schmerze gesteigert. Dass hier Goethes eigene Seele klagt, hört jeder, der zu hören vermag. Und Goethe sagt es selbst, so offen, wie mit der Würde vereinbar ist. „Pandora sowohl als die Wahlverwandtschaften drücken das schmerzliche Gefühl der Entbehrung aus und konnten also nebeneinander gar wohl gedeihen.“ Was entbehrt er? Zunächst doch wohl Jugend, Fülle und Glück der Jugend. In den Visionen eines vollkommenen Glücks, die wir an uns vorüberziehen liessen, erscheint immer wieder die Verjüngung als ein Teil des poetischen Traums, seine eigene Verjüngung und die der Geliebten. In Amor ist es Frau von Stein, im Märchen Christiane, die in dem poetischen Zauberbade erfrischt und erneut wird. Denn die Vergänglichkeit jugendlicher Schönheit drängt sich dem Dichter an den Frauen seiner Wahl immer aufs neue schmerzlich auf. „Einer“, d. h. Christiane, widmet er das Xenion:

> Warum bin ich vergänglich? o Zeus! so fragte die Schönheit.
> Macht' ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön.

Ebenso in den venetianischen Epigrammen:

> Ach! sie neiget das Haupt die holde Knospe, wer giesset
> Eilig erquickendes Nass neben die Wurzel ihr hin?
> Dass sie froh sich entfalte, die schönen Stunden der Blüte
> Nicht zu frühe vergehn. . .

Und das Gedicht „Das Wiedersehen“ (1, 287) drückt das schmerzliche Gefühl der Liebenden aus, die, nach längerer Trennung vereint, sich von der Hand des Alters gestreift finden. Es war das Wiedersehen nach der Campagne. Auch im Vorspiel zu Faust erklingt der schmerzliche Ruf: Gieb meine

Jugend mir zurück! und in der Hexenküche bedient sich Goethe seines Fabulierrechts und verjüngt Faust. So wird nun auch hier Epimetheus verjüngt, wie ihn Pandora berührt. Pandora ist in sinnlicher Gestalt die Erfüllung aller Sehnsucht, die Auflösung jedes Erdenrestes, das verwirklichte Schöne, Hohe, Heilige, aber

Mir erschien sie in Jugend-, in Frauen-Gestalt.

Und so ist in Pandora alles eingegangen, was als Frauenschönheit den Dichter beglückt hat, und in dem verklärten Götterbilde unterscheiden wir doch noch erkennbare Züge aus der Wirklichkeit.

Dies göttliche Gehäge nicht das Haar bezwang's,
Das übervolle, strotzend braune krause Haar;
Ein Büschel flammend warf sich von dem Scheitel auf.

Hören wir nun die römischen Elegien:

Diese Göttin sie heisst Gelegenheit; lernet sie kennen! ...
Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen, die Haare
Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab,
Kurze Locken ringelten sich um's zierliche Hälschen,
Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.

So wissen wir, wie Pandora zu dem Büschel kommt, der vom Scheitel sich aufwirft. Er stammt von einem mit Namen zu nennenden irdischen Mädchen. Für den geheimnisvoll erregenden Zauber, den schönes Frauenhaar auf den liebenden Mann ausübt, war Goethe sehr empfänglich. In Stella: „Rinaldo wieder in den alten Fesseln", in den römischen Elegien: „Find' ich die Fülle der Locken an meinem Busen!" „Gewarnt" und „Versunken" im Buch der Liebe des Divan und „Hatem" im Buch Suleika.

Noch andere Spuren von Goethes Liebesleben begegnen in Pandora. Wenn Epimetheus von der Schönheit sagt:

Du willst ein Gebot thun, sie treibt dich hinauf,
Giebst Reichthum und Weisheit und alles in den Kauf —

so trifft das für ihn gar nicht einmal zu. Er hat gar nicht Reichtum und Weisheit und alles in den Kauf gegeben. Aber wir wissen wohl, wer das gethan hat.

Die tief eingewurzelte Vorstellung erscheint dann mit denselben Worten in „Polygnots Gemählde“ (48, 109) und zuletzt im Faust:

> So neigen schon, so beugen schon
> Verstand und Reichthum und Gewalt
> Sich vor der einzigen Gestalt.

So ertönt in Epimetheus' Sehnsucht nach der entschwundenen Pandora die Klage des alternden Dichters um alles, was als Frauenschönheit ihn beseligt hat und nun entschwunden ist. Und hier gelangt denn auch wohl frisches Leid und noch gegenwärtiges Entbehren zu melodischem Ausdruck. Wir halten uns an Goethes eigene Worte: „Herrn Pfund hab' ich gern und freundlich, obgleich nur kurze Zeit gesehn. . . . Seine Braut (Minna Herzlieb) fing ich an als Kind von acht Jahren zu lieben, und in ihrem sechzehnten liebte ich sie mehr wie billig“ (An Zelter, 15. Januar 1813; vgl. auch an Christiane, 6. November 1812). Goethe verschweigt oft, verhüllt, deutet an, aber er sagt nichts Falsches. „Ich liebte sie mehr wie billig.“ Dass in diesen Worten Kampf und Entsagung nachzittert, fühlt jeder.

Nun ist noch ein Frauenname, der mit Pandora in Verbindung steht. Tagebuch vom 27. Juli 1807: „Frau von Brösigke und Frau von Levetzow (Pandora).“ An Christiane, den 28. Juli 1807: „Gestern begegneten mir ganz unerwartet Frau von Brösigke und ihre Tochter. . . . Frau von Levetzow ist reizender und angenehmer als jemals. Ich bin eine Stunde mit ihr spazieren gegangen und konnte mich kaum von ihr losmachen, so artig war sie und so viel wusste sie zu schwatzen und zu erzählen.“ Wenn wir uns nun der Verse erinnern:

> Und sie die Liebste, Holde, leicht-gesprächiger,
> Zutraulich mehr, geheimnissvoll gefälliger

dann verstehen wir auch, was Frau von Levetzow mit Pandora zu thun hat. Ihr anmutiges, hold zutrauliches Wesen erinnerte den Dichter an das poetische Bild,

das er mit sich herumtrug, und er merkte sich an, bei der Ausführung das Bild der jungen Frau vor Augen zu haben. So nennt er sie denn auch gleich darauf geradezu Pandora. Tagebuch vom 31. Juli: „Flucht der Pandora“ (anscheinend ihre Abreise). Und siebzehn Jahre später hat Goethe noch einmal alle Epimetheusseligkeit und alles Epimetheusleid zu empfinden, und zwar durch die Tochter dieser Frau von Levetzow, und wieder ertönt in seinen Klagen der Schicksalsname Pandora.

> Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
> So reich an Gaben, reicher an Gefahr.

Erschüttert steht man vor den Fügungen dieses wunderbaren Lebens.

Wie nun am Schlusse unseres Poetentraums das Unmögliche geschieht, aller Schmerz sich in Seligkeit, alle Sehnsucht in Erfüllung sich auflöst, wie Epimetheus verjüngt und erneut ein für Menschen untragbares Glück erlebt, da wird er mit Pandora emporgehoben. Es ist die konsequente, letzte Ausbildung der Glücksvision, die wir durch Goethes Dichtung verfolgt haben. In Lila und dem Triumph der Empfindsamkeit wird für Menschen ein menschliches Glück erreicht; nach Lösung aller Wirren leben sie beruhigt und beglückt weiter. Die Handlung von Amor und dem Märchen begiebt sich in einer erträumten Welt. Der Dichter malt für sich und die Seinen ein vollkommenes Glück, aber wir wissen, das Ganze ist ein Traum. Jetzt hält der Dichter auch das Traumbild eines auf dieser Erde für Epimetheus zu erreichenden Glücks nicht mehr fest; verjüngt und verklärt wird Epimetheus entrückt. Der Traum träumt sich nicht mehr als wirklich, aber er gestaltet sich in spiritualistischer Mystik zur unwirklichen Wahrheit:

> Der Liebe, dem Sehnen
> Neigt sich der Nacht unbeweglichster Stern.

Diese letzte Phase der Glücksvision haben wir auch im Faust. Fausts Unsterbliches geht in den Himmel

ein, und dort begiebt sich die Verjüngung und Verklärung.

> Sieh! wie er jedem Erdenbande
> Der alten Hülle sich entrafft,
> Und aus ätherischem Gewande
> Hervortritt erste Jugendkraft.

Die gleichen Motive verwendet der Dichter am Schlusse der geplanten Reformationscantate (16, 577): „Das Irdische fällt alles ab, das Geistige steigert sich bis zur Himmelfahrt und bis zur Unsterblichkeit.“

Die Verklärung geschieht nun hier durch die herniedersteigende göttliche Frauengestalt, deren Conception auf Hans Sachs zurückführt (Wahl, Gymnasialprogramm, Coblenz 1893):

> In diesem trawm da dauchte mich,
> Wie aus dem gwülcken sichtiglich
> Sich herab liess ein himlisch bild.

Danach bei Goethe in Künstlers Erdewallen, in Hans Sachsens Sendung und in der Zueignung. In einer Vision Tassos ist dann zum ersten Mal an das in Frauengestalt herniedersteigende Ideal die Entrückung des Verklärten gebunden:

> Herniedersteigend hebt die Göttin schnell
> Den Sterblichen hinauf.

Pandora und Gretchen am Schlusse der Faustdichtung sind weitere Ausbildungen dieser Tassovision, die Goethe im Divan auch auf sich selber wendet:

> Und so kann der alte Dichter hoffen,
> Dass die Huris ihn im Paradiese
> Als verklärten Jüngling wohl empfangen.

So kann man nun die Grundconception des Dramas wohl aufbauen. Der Dichter schaut die ihm immer gegenwärtigen Gestalten der Prometheussage in der Beleuchtung einer seit langem in seiner Dichtung herangewachsenen und ausgebildeten Glücksvision. Während der junge, titanisch stürmende Goethe in Prometheus sich wiederfand, schaut er sich jetzt in dem trüben, sinnenden, schmerzlichen Erinnerungen an die ent-

schwundene Pandora hingegebenen Epimetheus. Dieser wird ihm zum Träger des Glückstraumes, zum Gefäss, in das er sein Leid, seine Sehnsucht giesst. Das Unmögliche, Ersehnte geschieht: Pandora erscheint und schwebt mit dem selig Verklärten und Verjüngten empor. Prometheus wird jetzt zum Gegenbild des Epimetheus: hart, klar, fest, irdisch, ein Feind alles Poeten- und Ideologenwesens. Unter dem Eindruck, den Goethe von Napoleon empfangen hat, erhält Prometheus Züge von diesem, und in seinen Kriegern malt sich die ungeheure europäische Invasion.

Nun ist der poetische Glückstraum in keiner Ausbildung, die ihm der Dichter gegeben hat, auf ihn selbst beschränkt geblieben, und die Welt muss weiterbestehen, weiterbestehen im Sinne des Dichters; sie kann nicht dem harten Realisten Prometheus ausgeliefert werden. So nehmen denn an dem allgemeinen Glück Prometheus' Sohn und Epimetheus' Tochter teil. Sie, die Jungen, Frischen, Mutigen bleiben in Liebe vereint auf Erden zu neuem, schönerem Leben zurück. Prometheus' starrer Materialismus und grimmiger Thatenstolz ist in Phileros durch Jugend und Liebe zu feurigem Schwunge veredelt, Epimetheus' trübes Sinnen erscheint in Epimeleia gemildert zu Zartheit des Empfindens. Die einseitige Sinnesart der beiden Brüder, die jede Verständigung ausschloss, gelangt in den beiden Jungen zum Ausgleich, zur Versöhnung.

Auf die Ausbildung der Gestalt des Phileros ist die Existenz des neunzehnjährigen August Goethe gewiss nicht ohne Einfluss gewesen. In Pandora scheidet der alternde Dichter auf seine Weise von der Schönheit — die Zeit der Jungen ist gekommen. Zu der Prüfung der Liebenden durch Wasser und Feuer hat, wie v. Wilamowitz nicht ohne Grund fürchtet, Schikaneder einiges beigetragen. Den Keim, aus dem sich die Gestalten der Elpore und Epimeleia bildeten, bot die antike Ueberlieferung, wie Goethe sie in seinem Hederich (mythologisches Lexikon, Leipzig 1770) in dem Artikel

„Epimetheus“ fand: „Andere legen ihm ausser der (Pyrrha) noch die Prophasis und Metamelea zu Töchtern bei.“ Der Todessprung des irrtümlich an der Treue der Geliebten Verzweifelnden vom Felsen ins Meer und seine Rettung durch des Lebens „eignes, reines, unverwüstliches Bestreben“ findet sich ganz ähnlich im sechsten Gesange des Orlando furioso. Goethe beschäftigte sich 1807 ausserordentlich viel mit Ariost. Das mag also eine Motiventlehnung — oder auch nur Zufall sein.

Die Worte des Phileros:

> Nun sage mir, Vater, wer gab der Gestalt
> Die einzige furchtbar entschiedne Gewalt?

sind eine Reminiscenz an Johannes Secundus. Goethe's Sprüche in Prosa, No. 321 bei Löper, Berlin 1870: „Vis superba formae. Ein schönes Wort von Johannes Secundus.“

Phileros und Epimeleia stellen in ihrer Vereinigung die Blüte harmonischen Menschenwesens in sich dar.

> So, vereint in Liebe, doppelt herrlich,
> Nehmen sie die Welt auf.*)

Und so werden sie zu Priestern des heiligen Tempels geweiht, den die Kypsele in ihrem Inneren birgt. Was hat es nun mit der Kypsele auf sich?

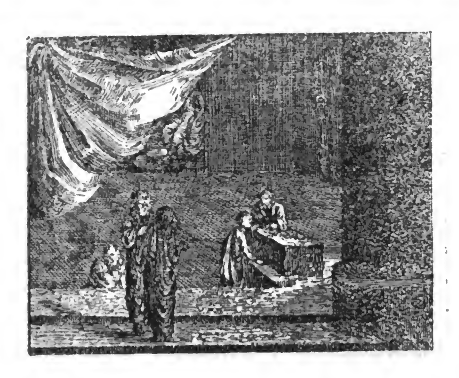
Sie ist eine heilige Lade mit getriebenen Bildwerken, die sich vom Himmel niedersenkt. Nachdem der Streit um das Schicksal der Kypsele durch Pandoras Erscheinen gestillt ist, und Pandora auf den „würdigen Inhalt der Kypsele“ hingewiesen hat, schlägt diese sich auf. „Tempel. Sitzende Dämonen. Wissenschaft, Kunst, Vorhang“. Dieser Teil der Erfindung hat etwas Individuelles, nicht aus der poetischen Intention ohne weiteres Abzuleitendes. Prometheus, Epimetheus und Pandora

---

*) Vgl. den gleichzeitigen Brief an Frau von Stein, 24. Mai 1807: „dass die Welt nur ist, wie man sie nimmt; sie aber mit Heiterkeit, Muth und Hoffnung aufzunehmen, auch wenn sie sich widerlich zeigt, ist ein Vorrecht der Jugend, das wir ihr wohl gönnen müssen, weil wir es auch einmal genossen haben.“

waren Goethe seit langem aus Hesiod und Plato geläufig, die Kypsele ist bei Pausanias V, 17 beschrieben, die Anregung aber, als den Inhalt der Kypsele einen Tempel anzunehmen mit sitzenden, durch einen Vorhang verdeckten Dämonen der Kunst und Wissenschaft, erhielt Goethe von einem anonymen, künstlerisch ganz tief stehenden Kupferstecher.

Am 6. Juni 1801 entlieh er aus der Weimarer Bibliothek eine Schrift von Heyne: „Ueber den Kasten des Cypselus, ein altes Kunstwerk zu Olympia mit erhobnen Figuren. Nach dem Pausanias. Göttingen 1770“ und behielt sie bis zum 31. März 1802. Das also ist die unmittelbare Quelle, aus der ihm seine Kenntnis von der Kypsele — das Wort findet sich in Heynes Schrift S. 10 — zugeflossen ist. Dieses Schriftchen ist nun mit einem Kupferstich geziert, der das Innere eines Tempels vorstellt. Im Hintergrunde das Allerheiligste, grösstenteils verdeckt von einem Vorhange, der so weit zurückgeschlagen ist, dass wir eine auf einem zweistufigen Throne sitzende Gestalt wahrnehmen können.



Das wäre denn also: „Tempel, Vorhang, sitzende Dämonen“. Natürlich spielt Goethes Einbildungskraft

frei mit dem gegebenen Material. Der unbekannte Kupferstecher wollte das Innere des Tempels zu Olympia darstellen und hat im Vordergrunde die Kypsele angebracht; Goethes schaffende Imagination zeigt in dem Bildchen das Innere der Kypsele selbst. Uebrigens sind es altvertraute Vorstellungen, die hier in Goethes Seele in Fluss kommen. Schon im „Märchen“ in den Unterhaltungen der Ausgewanderten giebt es einen Tempel mit sitzenden Dämonen, worauf Richard M. Meyer in seiner Goethe-Biographie hingewiesen hat. Im Märchen steigt der in den Tiefen der Erde verborgene Tempel mit den sitzenden Dämonen ans Tageslicht, in Pandora senkt er sich vom Himmel nieder. In beiden Dichtungen weihen die Dämonen den Jüngling feierlich für seinen erhabenen Beruf ein, und man hat an den kurzen Weihesprüchen des Märchens einen Anhalt, sich vorzustellen, wie etwa in Pandora die Dämonen sich hätten vernehmen lassen. In beiden Dichtungen wird durch die aufgehende Sonne die Schlussgruppe mit einem herrlichen Glanze überstrahlt. In diesen kleinen Einzelzügen bewährt sich die tief-innere Verwandtschaft der beiden Dichtungen.

Die Beobachtung, dass dieser Kupferstich den Dichter anregte, auch in Pandora einen Tempel mit sitzenden Dämonen einzuführen und dieses Allerheiligste von einem Vorhange verdecken zu lassen, zeigt zugleich, dass die Conception des Dramas von Pandoras Wiederkunft mindestens bis 1802 zurückreicht. Goethe hat das Schriftchen später nicht wieder aus der Bibliothek entliehen, und das Bild ist so unbedeutend, dass es nicht etwa für sich, ohne Beziehung auf den Pandorastoff, in Goethes Erinnerung dauern und fünf Jahre später zur Verwendung gelangen konnte. Goethe hat also schon 1802 unseren Tempel mit dem Vorhang und den sitzenden Dämonen aus dem Kupferstich herausgelesen. Das setzt aber einige Hauptlinien des Stoffes als schon gegeben voraus. Die Zeitspiegelungen, also die Umdeutung des Prometheus auf Napoleon, der Kriegerchor, der Epilog der

Elpore thrascia sind dann als jüngere Elemente befruchtend in die ältere Conception eingedrungen.

Bei dem kleinen Einblick in die Werkstatt des Poeten bewährt sich wieder die Milde und Güte von Goethes Natur, der über ein völlig unbedeutendes Bildchen nicht vornehm hinwegschaut, sondern es freundlich mit belebendem Auge betrachtet. Gewiss konnte er von sich sagen:

> So bei Pythagoras, bei den Besten
> Sass ich unter zufriedenen Gästen.
> Ihr Frohmahl hab ich unverdrossen
> Niemals bestohlen, immer genossen.

Aber auch an dem dürftigen Tische der Niederen und Armen hat er gelegentlich nicht verschmäht, sich niederzulassen.

Weniger eingreifend als Heynes Schrift, aber doch auch merklich, hat auf Pandora die gleichzeitige Beschäftigung mit griechischen Philosophen, besonders Heraklit, gewirkt. Goethe studierte während der Dichtung an Pandora Buhles Geschichte der Philosophie (Tagebuch vom Ende September und Anfang Oktober 1807). Durch den Chorgesang der Schmiede zieht sich das Thema der älteren griechischen Philosophie von der Rangordnung der Elemente. Schmiede: „Feuer ist obenan“. Buhle I, 316: „So wie der Agrigentinische Weltweise dem Feuer eine Hauptrolle bei der Weltschöpfung gab, so erhob Heraklit aus Ephesus . . . dasselbe zum Grundwesen, von welchem alle übrigen Dinge herstammten.“ Im Schema der Fortsetzung ist für den Chor der Handelsleute das Motiv angemerkt: „Eris golden Vl(iess?)“, also die Bedeutung des Wettstreits für die Menschenkultur. Buhle berichtet I, 318 von der Bedeutung, die Heraklit der Eris für alles Geschehen zuweist.

Für einen einzelnen Zug in der Exposition scheint Goethe die Anregung von Böhlendorfs Trauerspiel Ugolino Gherardesca erhalten zu haben. Er sagt in seiner Recension (Jen. allg. Litt.-Z. 1805 No. 38): „Die Ein-

leitung des tristen Ugolinischen Charakters durch Erzählung seiner unglücklichen Jugend ist gut.“ —

Kunst und Wissenschaft also werden durch die Dämonen im Tempel dargestellt. Es ist der Begriff von Kunst und Wissenschaft, wie ihn Goethe hatte und sein Leben hindurch bethätigt hat: nicht die gesonderten Thätigkeiten, wie sie berufsmässig betrieben werden, sondern schauendes Erkennen und Darstellen alles Grossen und Würdigen.

> Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
> Als dass sich Gott-Natur ihm offenbare?

Dieser heilige Tempel ist verhüllt, in anderer Gestalt, als Kypsele zur Erde herniedergekommen, und um sie hat sich ein Streit entsponnen. Wir haben Absicht auch hierin zu suchen. „Nur der erste Teil ward fertig, zeigt aber schon, wie absichtlich dieses Werk unternommen und fortgeführt wurde“.

Von der hohen Offenbarung, die den Menschen hier wird, sagt Eos:

> leiten
> Zu dem ewig Guten, ewig Schönen
> Ist der Götter Werk; die lasst gewähren.

Wie leiten nun die Götter zu Kunst und Wissenschaft? Sie geben sie nicht plötzlich, unvermittelt, sondern beide entwickeln sich aus der Religion, die Kunst und Wissenschaft eingeschlossen, verhüllt und mit buntem Zierat überdeckt enthält. Von der Religion gilt dann, was hier von der Kypsele gesagt ist: „Der Einzelne kann sie ablehnen, nicht die Menge“. Die Religion hat, wie hier die Kypsele, die Gabe, die Leidenschaften in Zu- und Abneigung zu entfesseln. Und in allem, was die Winzer, Schmiede, Handelsleute, Krieger mit der Kypsele vorhaben, malt sich das Verhältnis der gutmütig Irdischen, Rohen zur Religion. Ein jeder verknüpft sie wohlmeinend und beschränkt mit seinen Zwecken und seinem Treiben.

Wie das Geistige, Höchste zunächst in den Formen der Religion auf Erden erscheint, die in sich die Keime

von Kunst und Wissenschaft birgt, dem Auge der Menge verdeckt durch reichen äussern Schmuck blühender Fabelgestaltung, das wollte Goethe hier in bedeutendem Bilde zur Anschauung bringen. Verwandt ist damit der Spruch 690 (Loepers Ausgabe): „Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinne, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst; deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt.“ Und die hier in sinnlich-poetischer Form sich darstellende Anschauung, dass Kunst und Wissenschaft auf einer höheren Stufe geistiger Entwickelung dasselbe Bedürfnis befriedigen wie auf einer primitiveren die Religion, erscheint auch in dem zahmen Xenion:

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion.
Wer diese beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.

So stellt die Dichtung in symbolischer Form die höchsten Angelegenheiten der Menschheit dar. „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (Spruch 273).

Diese höchsten Menschheitsgüter erschienen dem Dichter als der feste Anker in den Stürmen der Zeit. An Hirt, den 3. November 1806: „Ihren . . . Brief empfang' ich mitten unter den Kriegsunruhen. Was ist nicht seit dem 6. Oktober, von dem er datiert ist, alles vorgegangen, und schon hat sich der Strom, der bei uns durchbrach, auch bis über Sie weggewälzt. Gerade in einem solchen Augenblicke ist es ein schöner Trost, wenn man aufs neue überzeugt wird, dass nichts in der Welt beständiger ist, als frühe, auf Wissenschaft und Kunst und gründliche Thätigkeit gegründete Verhältnisse . . . Was ächt ist, muss sich eben in einem solchen Läuter-Feuer bewähren . . .“

So stellt sich die Pandoradichtung dar als die Ergänzung zum Vorspiele von 1807, dem sie auch im Stile

verwandt ist. Dort weist Goethe auf die Pflichten hin, die einem jeden in der schweren Zeit obliegen:

> es lohnt sich
> Jeder selbst, der sich im stillen Hausraum
> Wohl befleissigt übernommnes Tagwerks,
> Freudig das Begonnene vollendet. . . .
> was die Städte
> Bauet, was die Staaten gründet:
> Bürgersinn, wozu Natur uns
> Eingepflanzt so Lust als Kräfte.

Diese Bürgertugend hat Goethe in den schlimmen Tagen selbst redlich geübt. Wir sehen ihn, wie er rettet, was zu retten ist. Gleich nach den ersten Schreckenstagen setzt er sich mit seinen Jenenser Freunden in Verbindung, damit der einzelne nicht im Gefühle hilfloser Isoliertheit verderbe, er schafft in seinem eigenen Hause klare, bürgerliche Verhältnisse und führt Christiane zum Altar, er sorgt bei den neuen Machthabern für das Weiterbestehen der Weimarischen und Jenaischen Anstalten für Kunst und Wissenschaft. So übt er, was er im Vorspiel empfiehlt:

> Fromm erflehet Segen Euch von oben;
> Aber Hülfe schafft Euch thätig wirkend
> Selber.

Redliches Ausharren in aller Bedrängnis legt er im Vorspiel seinen Landsleuten ans Herz. Da spricht der erste Weimarische Bürger zu seinen Mitbürgern.

Dem gesamten Deutschland hat Goethe in der schlimmen Zeit Höheres zu sagen. v. Woltmann schreibt am 1. Oktober 1808 an Senator Smidt in Bremen: „Hr. v. Goethe trägt sich mit der Idee, in dem bevorstehenden Winter einen Congress ausgezeichneter deutscher Männer in Weimar zu Stande zu bringen, damit sie über Gegenstände der deutschen Kultur sich gemeinschaftlich beraten. Eben in diesem Zeitpunkt, wo Deutschland sich aufgelöst und seine Art von einem fremden Sein gedrängt fühlet, ist es vorzüglich ratsam, die Bande der deutschen Kultur und Litteratur, wodurch wir bisher einzig als eine Nation bewährt sind, auf alle Weise fest

zusammenzuziehen“ (Goethe-Jahrb. 6, 116). Zur selben Zeit bedenkt und schematisiert er auf eine Anregung von Niethammer in München die Pläne zu einem historisch-religiösen Volksbuch und zu einem Volksliederbuch (Tag- und Jahreshefte 1807 am Schluss; Goethe-Jahrb. 4, 359; Tagebuch vom 8. August 1808: Gedanken über ein allgemeines deutsches Volksbuch schematisiert. 9. August 1808: Ueber eine lyrische Sammlung für die Deutschen nachgedacht). Und er übersetzt Johannes Müllers Rede auf Friedrich den Grossen, um sich öffentlich zu den darin niedergelegten Anschauungen zu bekennen (an Knebel, 4. April 1807), die Müller selbst durch sein weiteres Verhalten freilich nicht vertreten hat: „Niemals darf ein Mensch, niemals ein Volk wähnen, das Ende sei gekommen. Wenn wir das Andenken grosser Männer feiern, so geschieht es, um uns mit grossen Gedanken vertraut zu machen, zu verbannen, was zerknirscht, was den Aufflug lähmen kann. Güterverlust lässt sich ersetzen, über anderen Verlust tröstet die Zeit; nur ein Uebel ist unheilbar: wenn der Mensch sich selbst aufgiebt.“

Sein letztes Wort aber über das, was die Zeit fordert, spricht er in Pandora. Er weist auf das geistig Ewige hin, von dem Religion, Kunst und Wissenschaft, jede in ihrer Weise, menschlich-irdische Abspiegelungen sind. Bei ihrer ersten Erdenfahrt hat Pandora in „des irdenen Gefässes hoher Wohlgestalt“ die Scheingüter gebracht, nach denen die irdisch Gesinnten sich abmühen, und nur Epimetheus hat, jene verschmähend und Pandora selbst, das wahre Glück, wählend, eine kurze höchste Seligkeit genossen; bei ihrer Wiederkunft bringt Pandora in der Kypsele[1]) das himmlische Analogon dieser irdischen Güter, sie bringt die ewigen, unzerstörbaren,

[1]) Die Kypsele ist also eine zweite, bessere Pandorabüchse. Wir sehen nun, durch welche Gedankenverbindung in dem Brief an Reinhard vom 28. August 1807 der folgende Satz entstanden ist: „Indessen hat das mir so freundlich verehrte schöne Kästchen sich gegen mich als eine Pandorenbüchse in gutem Sinne verhalten.“

geistigen Güter jedem, der sie hinzunehmen fähig ist. Vor unseren Augen senken sich die hohen Gaben hernieder,[1]) die das Leben erst lebenswert machen, der Menschheitstag bricht an, von dem Lichtgotte geweiht, und wie die gewaltigen Chöre der heiligen Offenbarung verklungen sind, tritt Elpore thraseia, die freudige, zuversichtliche Hoffnung auf das Dauernde in allen vergänglichen Zeitwirren, hinter dem Vorhange hervor, der alle guten Dämonen der Menschheit birgt, und wendet sich mit hohen Worten des Trostes, der Mahnung und Verheissung ad spectatores. Ihr lieblicher Refrain „Ja doch, ja" — jetzt dient er zur tröstlichen Antwort auf die bange Frage, ob denn diese Güter im Strudel der Zeiten auch dauern werden. So wird das in Prometheus sich darstellende fremde Gewaltwesen geistig überwunden. „Der alles will, kann auch den Frieden wollen" — diese Illusion hätte Goethe der Darstellung seines Prometheus am Schlusse zu Grunde gelegt. Die Pandoradichtung sollte die Spiegelung der Zeit nicht nur latent enthalten, sondern auch am Schlusse aussprechen. In dem Epilog der Elpore thraseia hätte Goethe seine „Reden an die deutsche Nation" gegeben, und Pandora geht dem edlen Werke Fichtes nicht nur zeitlich parallel. Elpore thraseia ist dieselbe Göttin, die Schiller in seinem eben beendeten Erdendasein zur Seite gestanden hatte:

Nun glühte seine Wange roth und röther
Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
Von jenem Muth, der früher oder später
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
Damit der Tag dem Edlen endlich komme.

Einen Klang aus dem Epilog der Elpore thraseia

[1]) Tagebuch vom 4. Oktober 1786: Ich habe schon Vorgedancken und Vorgefühle über das Wiederaufleben der Künste in Italien, in der mittlern Zeit, und wie auch diese Asträa wieder bald die Erde verlies.

hören wir in dem Briefe an Reinhard vom 28. September 1807. Wir müssen uns die Worte in den grossen Ton der Pandoradichtung umdenken: „Im ganzen habe ich jedoch, wie ich gern gestehen will, seit einiger Zeit wieder guten Mut. Es scheint, dass die menschliche Natur eine völlige Resignation nicht allzulange ertragen kann. Die Hoffnung muss wieder eintreten, und dann kommt auch sogleich die Thätigkeit wieder, durch welche, wenn man es genau besieht, die Hoffnung in jedem Augenblicke realisiert wird.“

„Pandora, ein Festspiel.“ Es ist das Fest, von dem Eos sagt:

Ja des Tages hohe Feier,
Allgemeines Fest beginnt.
Manches Gute ward gemein den Stunden
Doch die gottgewählte, festlich werde diese!

Ein erhabenes Menschheitsfest wird hier begangen. Es ist ein „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“ in griechisch-Goethescher Form. —

Den Schauplatz dieses „offenbaren Geheimnisses“ formt Goethe bewusst als ein künstlerisches Bild, so dass er es dem Maler Kaaz als Gegenstand eines Gemäldes empfehlen kann. Die beiden in Prometheus und Epimetheus kontrastierten Welten malen sich in ihren Wohnstätten; auf der einen Seite dient alles dem Nutzen, dem nächsten Bedürfnis, auf der anderen zeigen sich ahnungsvoll die Anfänge künstlerischer Gestaltung des Wohnhauses, der Keim zum griechischen Tempel. Die Schilderung schliesst sich eng der in dem Aufsatze „Baukunst“ von 1788 an (47, 60). Den Forderungen des Theaters zuliebe sind die beiden Wohnstätten dicht an einander gerückt wie in Richard III. die Zelte der beiden Könige.

Die Handlung führt von der nächtlichen Dunkelheit bis zum Sonnenaufgang, und jeder Wechsel in der fortschreitenden Helligkeit dieser Stunden wird künstlerisch ausgenutzt. Im Anfange „Nacht“ und im Ein-

klang damit Epimetheus nächtlich umherschleichend, schmerzlich brütend. Prometheus erscheint, eine Fackel in der Hand, und in den Höhlen der Schmiede entzünden sich die Schmiedefeuer. Dieses Bild der den Berg hinauf ungleichmässig verteilten Feuer wird durch ein noch schöneres abgelöst. Der Morgenstern geht auf, aber hiermit verbindet sich ein wunderbar graziöses Bild, wie eine pompejanische Wandfigur: Elpore, den Morgenstern auf dem Haupte, in luftigem Gewande, steigt hinter dem Hügel herauf. Weiter der Schein der Feuersbrunst am Himmel. Dann steigt Eos aus dem Meere herauf und übergiesst mit rosigem Scheine den geretteten Phileros und sein jugendfrisches Gefolge, und am Schluss überflutet Helios den verklärten Epimetheus, der an Pandoras Hand entrückt wird, mit Sonnnenglanz. Jede Stunde wird zu einem Gott, der gestaltet hervortritt — Elpore, Eos, Helios — und fördernd in die Handlung eingreift, und jeder von ihnen schmückt mit der seiner Stunde entsprechenden Beleuchtung die Vorgänge der Scene. Und diese in aller sinnlichen Herrlichkeit stufenweise fortschreitende Erleuchtung begleitet bedeutungsvoll den Anbruch des geistigen Erdentages, die Grundlegung menschlicher Kultur, und in wundersamer Verschränkung malt sich darin auch noch das Aufstreben aus der trüben Gegenwart durch Hoffnungsdämmerung zum Licht.

Mit der Darstellung der Lichtbringer in menschlich-göttlichen Gestalten folgt Geethe der antiken Kunst. Auf einer von Panofka im Musée Blacas abgebildeten Vase sind die Sterne, Eos und Helios gestaltet beisammen zu schauen. Goethes Dichtung entspricht also griechischem Sinne und Anschauung.

Wie für das Auge, so schmückt der Dichter sein Festspiel auch für das Ohr. Die Rede, mit hochgesteigerter Empfindung beladen, strömt in mannigfach wechselnden, kunstreichen Rhythmen dahin. An geeigneten Stellen entladet sie sich musikalisch und wird zum Gesang. Phileros strömt seine Liebesglut in dithy-

rambischen, an der Grenze des Gesanges schwebenden Anapästen aus. Der Rhythmus der taktmässig niederfallenden Schmiedehämmer gestaltet sich zum daktylischen „Hämmerchortanz“. Bei den Steinsetzern auf der Strasse kann man das Behagen an dem musikalischen Elemente dieses Vorgangs beobachten. Goethe hat diese Schmiedemusik hier künstlerisch gestaltet wie später Richard Wagner im Rheingold. Die Hirten ziehen singend und auf der Schalmei blasend davon. Dann der gewaltige Kriegerchor mit Weimarischen und Jenaischen Plünderungsmotiven. In den jambischen Monometern malt sich der Rhythmus des Marschierens. Der für den zweiten Teil Faust geplante Chorgesang von Fausts Kriegern (15 II, 238) sollte mit dem „Kriegerschritt von Pandora“ rivalisieren. Epimetheus' Preis der Schönheit schwebt auf den hochgesteigerten Stellen wieder an der Grenze des Gesanges, und das Ganze tönt in Menschheitschöre aus, wie sie Beethoven in der neunten Symfonie geschaffen hat.

Weiter ist die wunderbare Dichtung mit einer Fülle luftiger Dichtergebilde geschmückt. Nach der Sage hat Pandora den Menschen das Heer der Leiden gebracht. Das war für Goethes holde, wunscherfüllende Göttin nicht zu brauchen; Goethe bildet deshalb die Sage um. Seine Pandora bringt einem jeden, was er sich wünscht, und so bringt sie der Menge der irdisch Gesinnten die Phantasmen von Liebesglück, Reichtum und Macht. Aus Pandoras Gefäss dringt ein leichter Dampf, wie sie das Göttersiegel löst, Sternblitze fahren einander folgend heraus und wandeln sich zu den Phantasmen, die als anschauliche Gestalten, von dem Poeten in Worten leicht umrissen, auf dem Dampfe schweben und, anmutig bewegt, mit dem Rauche hin und wieder gleiten. Die Menge hascht nach den Luftgeburten, die sich ihren irdisch ausgestreckten Händen entziehen und, steigend und sich senkend, die Gierigen stets täuschen wie die verwandten Scheingebilde der Poesie in der Mummenschanz des Faust.

Eine andere luftige Dichtung in der Dichtung: Epimetheus, die Seele erfüllt von dem Erinnerungsbilde Pandoras, besteigt sein Lager, und nun sehen wir, wie vor seinem Traumsinn sich verschlingende Bilder vorübergleiten, bis er entschläft. Er schaut noch Pandorens Kranz*) über sich wie ein Sternbild, während ihre Gestalt zerfliesst. Der Kranz zerfällt, die Blumen flattern und schweben über alle Fluren. Er will sie zusammenfügen zum Kranze, zum Strausse. Aber die Blumen haften nicht zusammen, lösen sich und leuchten ihm wieder in der Erde wurzelnd entgegen. Er pflückt sie wandelnd, sie schwinden ihm aus der Hand.

Rose, brech' ich deine Schöne,
Lilie, du bist schon dahin!

So leuchtet durch den Traumschluss wieder der Grund hindurch, auf dem sich das ganze Traumgebilde abspielt: Frauenschönheit und das viel bedürfende, viel entbehrende Poetenherz. Es sind die Gaben der „Flora-Cypris". Epimetheus entschläft, und der Dichter gewinnt so Raum, Prometheus und seine Schmiede vorzuführen, den Hämmerchortanz, die Hirtengesänge. Dann träumen wir mit Epimetheus weiter. Jetzt erscheint sein Traum, der sich vorher nur in seinen Worten malte, gestaltet, auch uns sichtbar. Er sieht das Heer der nächtlichen Gestirne. Ein Stern glänzt vor allen, es ist der Morgenstern, und hinter ihm Pandorens holde Botin, der Traumgast aus einer besseren Welt. Und mit Epimetheus sehen wir selbst, wie Elpore, den Morgenstern auf dem Haupte, in luftigem Gewande, hinter dem Hügel heraufsteigt, anmutig herzuschwebt, dem Träumenden mit leichter Lippe die Stirn küsst, ihm das Ersehnte, Unmögliche und den Liebenden unter den Zuschauern Erfüllung ihres Wunsches verheisst. Es träumt sich gut mit Goethe.

Solche liebevoll ausgestalteten Dichtergebilde sind

*) Diesen Ausgangspunkt fand Goethe in Hederichs mythologischem Lexikon S. 1872 unter „Pandora": „Die Horen aber setzten ihr einen schönen Blumenkranz auf."

weiter der bakchische Zug, Pandoras Erscheinen und die Schlussgruppe. —

Wir haben die Dichtung von Pandoras Wiederkunft zu verstehen gesucht, ohne das andere Drama Goethes heranzuziehen, in dem Prometheus, Epimetheus und Pandora erscheinen. Eine Vergleichung dieser drei Gestalten in beiden Dichtungen würde auch kein Resultat ergeben; die gleichnamigen Gestalten haben ungefähr nichts mit einander zu schaffen. Und doch stehen die beiden Dramen in einem Folgeverhältnis zu einander. Wo das Prometheusdrama sein Ende erreicht, da setzt die Pandoradichtung ein. Arbeit und Eigentum, Streit und Liebe, alles, was im Prometheus vor unseren Augen sich aufbaut, wird in Pandora schon vorausgesetzt. Aber dieser jungen Welt fehlt noch die Weihe des Höheren, Geistigen.

Gross beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen
Ist der Götter Werk; die lasst gewähren.

Auf den grossen Beginn des Titanen im Prometheusdrama folgen nun hier die Gaben der versöhnten Götter: Kunst und Wissenschaft und Schönheit und Heiligung. Und damit ist der Kreis des Menschlichen geschlossen. —

Mit Pandora tritt in Goethes Dichtung ein neuer Stil auf. Er entsteht, indem unter dem Einflusse der Romantik der strenge Klassizismus mit der individuellen Freiheit einer modernen Dichterseele kompromittiert. Das Hellenentum bleibt die Grundlage für Stoff und Form. Aber der Stoff fügt sich dem Bedürfnis des modernen Menschen, sein individuelles Leiden zu sagen. Das selbstwillige Herz dichtet sich die Wiederkunft Pandoras und sieht darin die Erfüllung seines Sehnens, die Lösung aller Zeitwirren, den Anbruch eines neuen Menschheitstages. Diese Abwendung von der trüben Gegenwart, das Schauen des Wünschenswerten in der Vergangenheit und noch schöner und vollkommener in einer ideellen Zukunft, ist romantisch. Auch in der

Form haben wir hier die Ueberwindung des sich willig beschränkenden Klassizismus, wie er in dem von der italienischen Reise beherrschten Jahrzehnt in Goethes Dichtung erscheint. Damals gab es für den Dichter nur ein dramatisches Metrum, den fünffüssigen Jambus. Iphigenie und Tasso werden darin umgeschmolzen und geläutert, Claudinen und Erwin wird dieses Metrum mehr wie ein fremdes Gewand umgethan, ja, der Monolog Wald und Höhle regt die bedenkliche Frage an, ob etwa auch Faust damals vor der Gefahr stand, winckelmannisiert zu werden. Von dem dramatischen Metrum der Renaissance schreitet der Dichter um die Wende des Jahrhunderts in den Bruchstücken des befreiten Prometheus und der Helena und im Paläophron zu dem tragischen Trimeter der Hellenen und den Rhythmen der antiken Chorgesänge fort. Hier in der Pandora greift er tief in die Fülle der antiken Versmasse, aber sie erklingen zum Teil, Modernes und Antikes kühn verschränkend, mit Reimschlüssen. So entsteht ein Tönen von fast bedrängender Pracht. Auch in der Wortbildung drängen sich antikisierende Prachtgebilde und kühne individuelle Formen auf engstem Raum. Es ist der Stil seines letzten Vierteljahrhunderts, der grossartige Stil. Freilich geschieht es nun gelegentlich, dass der Inhalt sich der Höhe des Tones nicht gleichmässig anschmiegt. Klaffen Ton und Inhalt, so entsteht hier leicht der Eindruck des Komischen.

> Prometheus. Verschieden waren beide, sag' mir, oder gleich?
> Epimetheus. Gleich und verschieden, ähnlich nenntest beide wohl.
> Prometheus. Dem Vater eins, der Mutter eines, denk' ich doch.

Aehnlich: Der Löwenstuhl, Vers 1 ff. (12, 300).

Der grossartige Stil beginnt in Goethes Dichtung mit der Helena von 1800, Paläophron und dem Vorspiel von 1807. Er hat seine Höhepunkte in Pandora, im zweiten Teile Faust und, indem statt der Antike die orientalische Dichtung in den Verschmelzungsprozess eingeht, im Divan. Es ist ein bildungsschwerer,

mit der geistigen Arbeit dreier Jahrtausende gesättigter Stil, der sich mühelosem Genusse versagt und dem auch die ungeheure unmittelbare Wirkung nicht gegeben ist, wie sie von der Dichtung Shakespeares und des jungen Goethe ausgeht. Goethes grosse Alterspoesie ist für solche, die es reizt,

> des Paradieses Weiten
> Mit Heroen aller Zeiten
> Im Genusse zu durchschreiten.

Der Schuhu in Goethes Vögeln.

Am 24. Oktober 1780 schreibt Friedrich Jacobi an Heinse: „Gegenwärtig hat Goethe eine Aristophanische Komödie, „die Vögel“ betitelt, in der Mache, worin Klopstock als Uhu, der junge Kramer als Ente die vornehmsten Rollen spielen. Was mir Knebel davon hinterbracht hat, ist meisterhaft gestellt“ (Zöppritz, Aus F. H. Jacobis Nachlass, Leipzig 1869, 1, 40). Diese Angabe Jacobis ist bisher fast durchweg acceptiert worden. Julian Schmidt hat allerdings einmal darauf hingewiesen, dass die Züge des Schuhu dazu gar nicht recht stimmen wollen; auch Arndt in seiner Ausgabe der Vögel (Leipzig 1887) und Lyon (Goethes Verhältnis zu Klopstock, 1882, S. 120) haben eine gewisse Incongruenz bemerkt; aber in allen Kommentaren und Biographien findet sich noch immer unweigerlich die Notiz: Im Schuhu ist Klopstock verspottet. Gehen wir einmal durch, was von diesem Schuhu mitgeteilt wird.

„Wir haben gehört, dass auf dem Gipfel dieses überhohen Berges ein Schuhu wohnt, der mit nichts zufrieden ist, und dem wir desswegen grosse Kenntnisse zuschreiben.“ Die Unzufriedenheit mit den Leistungen Anderer könnte für Klopstock allenfalls passen; weshalb er auf dem Gipfel eines überhohen Berges wohnt, bliebe unklar, und grosse Kenntnisse sind ihm kaum zugeschrieben worden.

„Sie nennen ihn im ganzen Lande den Kritikus.... Hier mein Freund ist das Rüst- und Zeughaus unseres

alten grossglasäugigen Kritikus .... Lauter neue Bücher, die er nach dem Geruche recensiert hat .... Sie spüren ihren nächtlichen Feind, den mächtigen Kritikus." Klopstock war durchaus kein Kritikus; in seinen sämtlichen Werken finde ich eine einzige Recension (Beurteilung der Winckelmannischen Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in den schönen Künsten) aus dem Nordischen Aufseher von 1761. Das war also damals fast 20 Jahre her.

„Er sitzt den Tag über zu Hause, und denkt alles durch, was die Leute gestern gethan haben, und ist immer noch einmal so gescheidt als einer, der vom Rathause kommt .... Ueber was verlangen die Herren mein Urteil?" Klopstock hatte für die Leistungen Anderer gar kein teilnehmendes Interesse. Goethe sagt von ihm, Dichtung und Wahrheit Buch 10: „Dass er jedoch persönlich andere Strebende im Leben und Dichten gefördert, ist kaum als eine seiner entschiedenen Eigenschaften zur Sprache gekommen."

„Ich habe meine rechte Freude daran, allen Vögeln bange zu machen .... Es ist aber auch einer oder der andere sich bewusst, dass ich ihm seine Jungen anatomiert habe, um ihm zu zeigen, wie er ihnen hätte sollen rüstigere Flügel, schärfere Schnäbel[1]) und wohlgebautere Beine anschaffen." Das hat Klopstock nie gethan.

„Nimm zuerst diesen knotigen Prügel, womit der Kritikus alles junge Geziefer auf der Stelle breit zu schlagen pflegt! Nimm diese Peitschen, mit denen er, sich gegen den Mutwillen waffnend, die Ungezogenheit noch ungezogener macht! Nimm diese Blasröhre, womit er ehrwürdigen Leuten, die er nicht erreichen kann, Lettenkugeln in die Perrücken schiesst." Kein Wort trifft für Klopstock zu.

---

[1]) Der Text bietet: „schärfere Flügel, rüstigere Schnäbel". Die Verbesserung dieses offenbaren Diktier- oder Schreibfehlers, der sich bis in die Weimarer Ausgabe fortgepflanzt hat, ist schon von Köpert (Ueber Goethes Vögel. Altenburg 1873) verlangt worden.

„Hier nimm das Tintenfass und die grosse Feder . . . .
Die nachbenannten Gerätschaften müssen kolossalisch und in die Augen fallend sein, besonders die Feder und das Tintenfass.[1])“ Klopstock war gar nicht schreiblustig.

„Hier sind die grossen Lexika, die grossen Krambuden der Litteratur, wo jeder einzeln sein Bedürfnis pfennigweise nach dem Alphabet abholen kann.“ Klopstock war kein eigentlicher Gelehrter. Und ebenso wenig trifft es für ihn zu, wenn Hoffegut vom Schuhu sagt: „(Er gleicht) dem Gukguk, denn er legt seine Eier in fremde Nester.“ Diese letzte Wendung giebt uns nun aber die Lösung: Ramler ist gemeint.

Dichtung und Wahrheit, Buch 7: „Ramler ist eigentlich mehr Kritiker als Poet. Er fängt an was Deutsche im Lyrischen geleistet zu sammeln, Nun findet er, dass ihm kaum ein Gedicht völlig genug thut; er muss auslassen, redigieren, verändern, damit die Dinge nur einige Gestalt bekommen. Hierdurch macht er sich fast so viel Feinde als es Dichter und Liebhaber giebt.“ Allgemeine deutsche Biographie: „Die litterargeschichtliche Bedeutung Ramlers besteht in dem Ansehen, welches seine Zeitgenossen seinem kritischen Urteile beilegten . . . . Nach seinem kritischen Bedünken ohne individualisierende Schonung korrigierte er — und dies wurde mit den Jahren seine bedenklichste, heftig befehdete Eigentümlichkeit — die Dichtungen vieler Anderer, und gab sie so — mit und ohne deren Erlaubnis und Namen — heraus, L. H. von Nicolay, J. N. Götz, M. E. Kuh, Lichtwer u. s. w. Götz und Kuh besitzen wir in Folge dessen nur in Ramlerscher Verkleidung.“

Das also ist die grausame Anatomierkunst unseres kritischen Schuhu, das ist die Kukuksart, seine Eier in fremde Nester zu legen. „Ich habe noch nicht gesehen,“ sagt der Papagei von ihm, „dass einer etwas gemacht hat, den er nicht hinterdrein mit der Nase aufs

---

[1]) Eine Umbildung der riesigen Cirkel und Lineale, womit bei Aristophanes der Astronom Meton die Luftstadt vermessen will.

Bessere gestossen hätte.“ Seine grausame Passion übt der Schuhu ganz blind und unterschiedslos aus, und es ist ihm im Grunde gleich, was ihm unter die Krallen kommt — er versteht sich also gar nicht auf Singvögel. „Wo er eins (eines Singvogels) habhaft werden kann, schnaps! hat er's beim Kopfe und rupfts. Kaum ein paar hat er auf mein inständiges Bitten hier oben leben lassen, und just nicht die besten . . . . Mäuse find't er so delicieux wie Lerchen und die schönste Lerche schnabeliert er wie eine Maus.“ Was von so einem Poeten-Singvogel übrig bleibt, über den der Kritikus kommt, sagt uns der Papagei: „Gebeine und Gerippe . . . das ist alles, was er von seinen Mahlzeiten übrig lässt.“

Das Anatomierbild gehört zum alten Bildervorrat Goethes. Dilettant und Kritiker (2, 205):

> Geht wohl an;
> Aber es fehlt noch manches dran.
> Die Federn, zum Exempel, sind zu kurz gerathen. —
> Da fing er an, rupft' sich den Braten.
> Der Knabe schrie. — Du musst stärkre einsetzen,
> Sonst ziert's nicht, schwinget nicht. —
> Da war's nackt — Missgeburt! — und in Fetzen.

Mit einem ähnlichen Bilde wie das vom Anatomieren wird Ramler im Neuesten von Plundersweilern verspottet.

> Die aufgehängten Becken hier
> Verkünden Euch den Herrn Barbier.
> Dem wo er irgend Stoppeln sieht,
> Das Messer unter'n Händen glüht;
> Und er rasirt, die Wuth zu stillen,
> Zwar gratis, aber wider Willen,
> Und bei dem ungebetnen Schnitt
> Geht auch wohl Haut und Nase mit.
> Welch ein Palast am End' der Stadt
> Ist's, wo er seine Bude hat! . .
> Mit grosser Lust und grossem Glück
> Hält ihr Serail hier Frau Kritik.

Den Einfall, Ramler als Barbier darzustellen, hat Goethe von Chodowiecki übernommen. Es war schon seit längerer Zeit bekannt, dass Chodowiecki Ramler wegen seiner eigenmächtigen und willkürlichen Kleistherausgabe verspottet

hat, indem er ihn zeichnete, wie er den im Sarge liegenden Kleist barbiert, und darauf hin hat schon Henkel (Goethe-Jahrbuch 14, 274) angenommen, dass Goethes Verse von Chodowieckis Zeichnung inspiriert seien. Zum Erweise fehlte aber noch der Einblick in den zeitlichen Zusammenhang und in die Gelegenheit für Goethes Kenntnisnahme von der Zeichnung. Diese selbst ist entweder nicht erhalten oder noch in der Mappe eines Sammlers begraben; jedenfalls ist sie in der Kunstwissenschaft unbekannt, wie mir der Chodowiecki-Kenner v. Oettingen mitteilt. Es war mir nun zunächst nicht möglich, die Quelle der in verschiedenen neueren Büchern befindlichen Notiz über Chodowieckis Zeichnung aufzufinden; die Nachricht liess sich nicht über Gervinus zurückverfolgen. Das wird aber auch unnötig durch einen von August Sauer mir freundlich zur Verfügung gestellten ungedruckten Brief Goeckingks an Gleim vom 4. Dezember 1778, der dieselbe Thatsache bezeugt: „Bey Chodowiecki hab ich einen sehr angenehmen Nachmittag zugebracht, denn ausser seinen Gemälden wiess er mir auch Zeichnungen vor, die er wegen ihres satyrischen Inhalts niemals in Kupfer stechen und nie aus den Händen geben wird. Und dennoch thäten sie vielleicht mehr Würkung als irgend ein Epigram, z. B. die Zeichnung, wo Ramler den im Sarge ausgestreckten Kleist barbieret, mit der Unterschrift: Lasst die Toten ungeschoren.“ [1])

Goethe war nun ein halbes Jahr vor Göckingk während seines Berliner Aufenthaltes zweimal bei Chodowiecki. Er besuchte ihn am 16. Mai und dann noch einmal in Begleitung des Herzogs Karl August am 20. Mai. Dass Chodowiecki seinem grossen litterarischen Gaste damals unter anderem auch diese litterarische Zeichnung vorgelegt hat, das zeigt sich eben darin, wie dieses aparte

[1]) Die wörtliche Uebereinstimmung dieser Stelle mit der bisher über die Zeichnung umlaufenden Notiz lässt vermuten, dass auch für die letztere der citierte Brief, wenn auch sonst ungedruckt, die Quelle vorstellt.

Motiv zwei Jahre später im Neuesten von Plunderssweilern erscheint. —

Wie kommt nun Ramler unter die Vögel und was will die ganze Satire?

Der Schuhu wohnt auf dem Gipfel eines überhohen Berges. Der Berg ist dann also Preussen, der Gipfel Berlin. Die Wohnstätte des Schuhu ist prächtig genug. „Sieh doch, sieh, das schöne Gemäuer dahinten! Ist's doch, als wenn die Feen es hin gehext hätten. — Hoffegut. Entzückst du dich wieder über die alten Steine?“ Goethe schreibt am 17. Mai 1778 aus Berlin an Frau von Stein von der „Pracht der Königsstadt“.

Dieser Berg, auf dem der Schuhu wohnt, ist also „überhoch“. Das klingt in diesem Zusammenhange schon etwas antipreussisch. Und nun wird dem Vogelmotiv noch eine deutlichere Spitze gegen Preussen abgewonnen. „Im Norden ist jetzt das Bild des Adlers in der grössten Verehrung: überall seht ihr's aufgestellt, und wie vor einem Heiligen neigen sich alle Völker, wenn er auch von dem schlechtesten Sudler gemalt oder geschnitzt worden ist. Schwarz, die Krone auf dem Haupt, sperrt er seinen Schnabel auseinander, streckt eine rote Zunge heraus und zeigt ein paar immer bereitwillige Klauen. So bewahrt er die Landstrassen, ist das Entsetzen aller Schleichhändler, Tabackskrämer und Deserteure. Es wird niemanden recht wohl, der ihn ansieht.“ Diese letzte Wendung ist für uns um so wesentlicher, als sie ganz aus dem Tone fällt und also um ihrer selbst willen dasteht. Treufreund rühmt ja den Vögeln gerade die Pracht und Würde des Vogelwesens.

Das Preussentum war Goethe zwei Jahre zuvor bei seinem Aufenthalte in Berlin nahegetreten. Seine Empfindungen dabei haben wir in dem Briefe an Frau von Stein, Berlin, 19. Mai 1778: „So viel kann ich sagen je gröser die Welt desto garstiger wird die Farce und ich schwöre, keine Zote und Eseley der Hanswurstiaden ist so eckelhafft als das Wesen der Grosen, Mittlern und Kleinen durch einander . . . . Aber den Werth, den

wieder dieses Abenteuer für mich für uns alle hat, nenn ich nicht mit Nahmen. — Ich bete die Götter an und fühle mir doch Muth genug ihnen ewigen Hass zu schwören, wenn sie sich gegen uns betragen wollen wie ihr bild die Menschen." Das waren seine Berliner Eindrücke. Dazu kam nun noch die bängliche Empfindung, mit der der Weimarische Minister auf den unbequemen und gewaltsamen Nachbarstaat blickte. Am 18. März 1778 schreibt er an Merck: „Jetzt macht uns aber der Eindringende Krieg ein ander Wesen. Da unser Kahn auch zwischen den Orlogschiffen gequetscht werden wird." Und so kam es auch. In dem nun beginnenden Kriege — es ist der bayrische Erbfolgekrieg — nahmen preussische Husaren vom Korps des Generals Möllendorf auf Weimarischem Gebiete gewaltsame Werbungen vor. Darüber kam es zu einem Notenwechsel mit Friedrich dem Grossen. Goethe setzt in einer umfangreichen Eingabe an Karl August vom Ende Januar 1779 die schwierige Situation auseinander und bespricht resigniert die geringen Aussichten der verschiedenen Massregeln, die sich etwa ergreifen liessen. In seinem Tagebuch heisst es zur selben Zeit: „Beunruhigt das Amt Grosen Rudst durch die Preussen, Wiederkunft Rheinbabens, fatale Propositionen. Zwischen zwey übeln im wehrlosen Zustand. Wir haben noch einige Steine zu ziehen, dann sind wir matt. Den Courier an den König, in dessen Erwartung Frist." Inzwischen trat das Ende des Krieges ein, und so verlief der Konflikt im Sande. Die Empfindungen des Schwächeren, dem der Starke Unrecht zufügt, hatte Goethe damals Gelegenheit kennen zu lernen. In der Schilderung des Adlers mit den immer bereitwilligen Klauen, bei dessen Anblick niemand recht wohl wird, haben wir die „stille und unverfängliche Rache" des Weimarischen Ministers, die freilich harmlos und milde erscheint, wenn man etwa Heines böse Verse auf denselben preussischen Adler damit vergleicht.

Du hässlicher Vogel! wirst du dereinst
Mir in die Hände fallen,

So rupfe ich dir die Federn aus
Und haue dir ab die Krallen.

Künstlerisch ist die Adlersatire der beiden Dichter gleich unwirksam. Der eine lässt es an dem Tropfen Gift fehlen, der ein solches Getränk würzen muss, der andere füllt das Gefäss bloss mit Gift und Galle.

Bei seiner Umdichtung lässt also Goethe alles Athenische fallen und ersetzt es durch Berlin und das Preussentum. Politisch wird die preussische Art nur in diesen kurz aufblitzenden Schlaglichtern gestreift, Ramler aber als der litterarische Vertreter des Preussentums rückt in den Mittelpunkt der Darstellung. In das Bild des Schuhu fliesst auch ein Zug von Nicolai ein: die grosse Peitsche, mit der der Schuhu, sich gegen den Mutwillen waffnend, die Ungezogenheit noch ungezogener macht. Ramler selbst war friedfertig; Nicolai aber, als der nächst Ramler hervorragendste Berliner Schriftsteller, gehört ebenfalls hierher, und durch die Aufnahme dieses Nicolaischen Zuges erweitert sich das Bild des Schuhu zum Spott- und Zerrbilde des preussischen oder berlinischen Litteraten.

Der Schuhu ist also kein ganz einheitliches Gebilde. Es steckt aber in ihm noch eine weitere, zunächst ganz fremdartig erscheinende Spitze, und zwar gegen August Ludwig Schlözer in Göttingen.

Von 1776—1782 gab Schlözer, gestützt auf viele persönliche Verbindungen, die er sich auf weiten Reisen erworben hatte, seinen „Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts“ in 60 Heften heraus. Er bringt darin Korrespondenzen aus allen Kulturländern über statistische, kommerzielle, politische, niemals über litterarische Gegenstände. Die Tendenz ist auf Belehrung, nicht selten aber auch auf Abstellung von Uebelständen gerichtet, und, ganz wie gegenwärtig radikalen Zeitungen, wurden ihm zuweilen auch geheime Aktenstücke und Mitteilungen, die nur durch Bruch der Amtsverschwiegenheit an ihn gelangen konnten, zugestellt, umsomehr, als er die Anonymität seiner Korrespondenten sorgfältig

wahrte. Der Briefwechsel fand viel Beachtung und hatte einen starken buchhändlerischen Erfolg; er wurde zeitweilig in mehr als 4000 Exemplaren abgesetzt und eine Anzahl von Heften musste in verschiedenen Auflagen neu gedruckt werden. Auch Goethe verfolgte das Unternehmen; er schreibt am 2. Mai 1782 an Frau von Stein: „Dazu hab ich Schlözers Briefwechsel . . . . gelesen" und ebenso am 11. April 1783: „Hier ein Schlözer." Eben während die Vögel entstanden, erregte die Angelegenheit des Pastors Waser in Zürich grosses Aufsehen. Dieser war wegen eines von ihm verfassten Artikels in Schlözers Briefwechsel, worin eine Verwendung des Züricher Kriegsfonds zu Privatzwecken behauptet wurde, in Untersuchung gezogen, und da sich von ihm selbst begangene Fälschungen und Entwendungen herausstellten, am 27. Mai 1780 hingerichtet worden. Lavater verfasste eine Schrift über die Angelegenheit und schickte sie Goethe zu. Dieser antwortet am 13. Oktober 1780: „Schlözer spielt eine scheusliche Figur im Roman und ich erlaube mir eine herzliche Schadenfreude, weil sein ganzer Briefwechsel die Unternehmung eines schlechten Menschen ist."

Der Schuhu sagt nun: „Ja, ich habe Korrespondenz mit allen Malcontenten in der ganzen Welt; da erhalte ich die geheimsten Nachrichten, Papiere und Dokumente; und wenn man mit Leuten spricht, die unzufrieden sind, da erfährt man recht die Wahrheit." Aus dieser Stelle hat Julian Schmidt (Im neuen Reich 1880, 1, 939) geschlossen, dass Goethe hier auf Schlözer zielt, und durch eine Lesart, die Julian Schmidt noch nicht kannte, da sie erst 1894 in der Weimarer Ausgabe herausgekommen ist, erfährt seine Vermutung eine glänzende Bestätigung. Gegenwärtig erwidern nämlich Treufreund, Hoffegut und der Papagei auf die Worte des Schuhu mit ironischen Bestätigungen: „Ganz natürlich." — „Ohne Zweifel." — „O gewiss." In den beiden in Gotha und Weimar befindlichen Handschriften antwortet aber statt dessen Treufreund: „Da können sie

ja ehster Tage einen Briefwechsel heraus geben?" Goethe hat also diese Stelle als gar zu deutlich und verletzend im ersten Druck 1787 gestrichen. Er hatte auch inzwischen Schlözer persönlich kennen gelernt. Am 18. Oktober 1784 schreibt er an Karl August: „Schlözer ist hier und bedauert sehr Ihnen nicht aufwarten zu können. Buchholz hat ihm den Luftballon steigen lassen, ich hoffe, der deutsche Aretin wird von dieser Aetherischen Ehrenbezeugung sehr geschmeichelt sein. Knebel ist seinetwegen aus Jena gewichen und befindet sich in Tiefurt."

Auf Schlözers Kritik der politischen Dinge in allen Ländern zielt dann noch die weitere Stelle: „Schuhu. Sein Sie versichert, kein Volk in der Welt weiss sich aufzuführen und kein König zu regieren. — Hoffegut. Und sie leben doch alle. — Schuhu. Das ist eben das Schlimmste."

Ich habe nun ernstlich geprüft, ob man nicht auf die zwingende Beobachtung Julian Schmidts hin Ramler fallen lassen müsse, aber das geht durchaus nicht an. Der Schuhu stammt zunächst aus der rein litterarischen Sphäre. Er fragt die beiden Freunde, ob sie Schriftsteller sind, und auf die bejahende Antwort erklärt er: „Da gehören Sie vor meinen Stuhl." Auch die grausame Anatomierkunst, die er an Singvögeln übt, von denen er nur wenige, und just nicht die besten, leben lässt, seine Gleichgültigkeit, ob er eine Lerche oder Maus vor sich hat, die aus Gebeinen und Gerippen bestehenden Ueberreste der Vögel, die er unter den Krallen gehabt hat, sein Verhältnis zum Papagei, der den Typus des empfindsamen Lesers vorstellt, die Spitzen auf Berlin und Preussen — das alles zeigt deutlich, dass wirklich Ramler, und zunächst er allein, in der Schuhumaske steckt. Aber Goethe hat das Bild des Schuhu mit einem Zuge von einem anderen superklugen Besserwisser — so erschien es ihm wenigstens — aufgestutzt, der auf politischem Gebiete — gerade wie Ramler auf litterarischem — alles, was in der Welt geschah, hinterdrein

vor seinen Richterstuhl zog. Dieser vereinzelte Zug ändert nichts an der dem Ganzen zu Grunde liegenden antipreussischen Gesamttendenz.

Die Satire richtet sich nur gegen den unbequemen Nachbarstaat und das preussische Wesen im allgemeinen, nicht gegen Friedrich den Grossen. Die vereinzelte Wendung: „Wir wollen's machen, wie alle Eroberer, die Leute totschlagen, um es mit ihrer Nachkommenschaft gut zu meinen“ zielt wohl nicht auf den grossen König speciell. Satire auf Berlin haben wir übrigens schon im ewigen Juden.

> Sie waren bald der Stadt so nah,
> Dass man die Thürme klärlich sah.
> Ach, sprach mein Mann, hier ist der Ort,
> Aller Wünsche sichrer Friedensport,
> Hier ist des Landes Mittelthron.
> Gerechtigkeit und Religion
> Spediren wie der Selzerbrunn
> Petschirt ihren Einfluss ringsherum.

Der protestantische Mittelthron des Landes — das kann wohl nur Berlin sein, und auch der „brandtweinge Korporal“ an der Thorwache scheint auf preussische Verhältnisse zu deuten. Das Gegenstück dazu — Christus in Rom — hat Goethe in Italien geplant.

Auch sonst stehen die Vögel mit ihrer Tendenz in Goethes Werken nicht einsam da. Goethes ganze Nicolai-Satire, ferner die Auslassungen über die Berliner Akademie in dem verlorenen Gespräch an der Frankfurter table d'hôte, die Musen und Grazien in der Mark, die Xenien für Ramler und für Berlin im Almanach gehören in dieselbe Richtung. Und viel weiter als bis zu einer kühlen und reservierten Beobachtung der berlinischen und preussischen Dinge hat es Goethe trotz Zelter nie gebracht. Auch seine politischen Empfindungen vom bayrischen Erbfolgekrieg her lebten in der Napoleonischen Zeit gelegentlich wieder auf. An Zelter, 30. Oktober 1809: „Ich wenigstens treibe mein Wesen

noch immer in Weimar und Jena, ein paar Oertchen die Gott immer noch erhalten hat, ob sie gleich die edlen Preussen auf mehr als eine Weise vorlängst gerne zerstört hätten.“ (Vgl. auch Weimarer Briefausgabe 1, 81; 19, 408; 19, 442; 23, 88; 25, 248.)

Die Freiheitskriege wirkten dann mildernd auf solche Empfindungen, so dass des Epimenides Erwachen und der Berliner Prolog die friedlichen Schlussakkorde in diesem Verhältnis darstellen. An Zelter, 17. Mai 1815: „und dann ist denn doch Berlin der einzige Ort in Deutschland, für den man etwas zu unternehmen Mut hat.“ Tag- und Jahreshefte von 1821: „Die gute Wirkung (des Berliner Prologs) war auch mir höchst erfreulich, denn ich hatte die Gelegenheit höchst erwünscht gefunden, dem werten Berlin ein Zeichen meiner Teilnahme an bedeutenden Epochen seiner Zustände zu geben.“ An Rauch, 20. Februar 1832: „Nun sei auch mit Freudigkeit versichert, dass es mir in mehr als einem Sinne zur Beruhigung und zum Troste gereichte, Sie wieder in Berlin zu wissen. Ich lebe dort mehr als ich sagen kann, und vergegenwärtige mir möglichst das mannigfache Grosse, was für die Königsstadt, für Preussen und für den ganzen Umfang der Kunst und Technik, der Wissenschaft und Geschäftsordnung geleistet und gegründet wird.“

Neben den besonderen antipreussischen Spitzen gelangen nun beiläufig allgemeine Schriftstellerschmerzen zum Ausdruck: der Nachdruck und die kärglichen Honorare — mit Anspielung auf Mercks gleichzeitiges Projekt zur Beseitigung dieser Schäden (Merckbriefe 1, 240). Wenn Treufreund mit einem etwas befremdlichen Bilde sein Verhältnis zu den Vögeln darstellt: „Ein Prinz, dessen Eltern von Reich und Krone vertrieben worden, der seiner Sicherheit wegen in armseligen Hütten bei Fischern sein Leben zubringen muss — wird durch den Zufall einem Freunde vom Hause, einem würdigen General entdeckt; dieser eilt ihn aufzusuchen und wirft sich ihm zu Füssen“, so ist das gewiss eine

spöttische Inhaltsangabe eines damals beliebten schlechten Romans oder Dramas, dessen Ermittelung aber besser einem glücklichen Zufallsfunde überlassen bleibt, da eine planmässige Nachforschung einen unverhältnismässigen Aufwand von Mühe verursachen würde.

Der köstliche Untergrund des Ganzen ist die Abspiegelung menschlicher Art und Unart in den Vögeln. Das Publikum oder die Menschen überhaupt als seine Vögel zu bezeichnen, ist von hier an lange eine Lieblingswendung Goethes geblieben.

Den Hauptteil, die Gründung des Wolkenkukukheim, hat Goethe nicht ausgeführt.[1]) Was er dort bieten wollte, sehen wir in Treufreunds und Hoffeguts Schilderung der Stadt, die zu suchen sie ausgezogen sind. Sie suchen so eine weiche, wohlgepolsterte Stadt, so eine, wo's einem immer wohl wäre, wo es einem nicht fehlen könnte, alle Tage an eine wohlbesetzte Tafel geladen zu werden, wo vornehme Leute die Vorteile ihres Standes mit den Geringeren zu teilen bereit wären, wo die Regenten fühlten, wie es dem Volke, wie es einem armen Teufel zu Mute ist, wo reiche Leute Zinsen gäben, damit man ihnen nur das Geld abnähme und verwahrte, wo Enthusiasmus lebte, wo ein Mann, der eine edle That gethan, der ein gutes Buch geschrieben hätte, gleich auf Lebenszeit in allem frei gehalten würde, wo Vater und Mutter nicht gleich so grässliche Gesichter schnitten, wenn man sich ihren liebenswürdigen Töchtern nähert, wo Ehemänner einen Begriff von dem bedrängten Zustande eines unverheirateten, wohlgesinnten Jünglings hätten, wo ein glücklicher Autor weder Schuster noch Schneider, weder Fleischer noch Wirt zu bezahlen brauchte, wo ihm ein

[1]) Wenn Frau Rat an die Herzogin Amalie am 14. Juli 1780 schreibt: „Auf die Weimarer Vögel bin ich ausserordentlich neugierig und mich verlangt mit Schmerzen den Dialog zu hören zwischen einem Spatzen und einem Zeisgen“, so haben wir darin nicht etwa einen Zug aus der Fortsetzung. Frau Rath kennt ja hier die Vögel noch gar nicht und sie malt sich nur aus, was sie etwa zu erwarten hat.

niedliches Schätzchen ihre Annehmlichkeiten gratis aufdränge, weil er einmal gewusst hat, ihr Herz zu rühren. — Sie suchen also das politische und besonders das litterarische Schlaraffenland, und Goethe hätte es hier vor unseren Augen aufgebaut. Die Preussensatire wäre in diesem zweiten Teile als erledigt zurückgetreten, und das bunte Gaukelbild eines litterarischen Wolkenkukukheim hätte sich erhoben. Scharf und bitter auf dieser Erde beginnend wäre die Dichtung wie eine prächtige bunte Seifenblase ins heitere Reich der Illusionen aufgestiegen. So reich und gross war auch diese Scherzdichtung intendiert.

Von Athen nach Ettersburg war nur durch einen salto mortale zu gelangen, sagt Goethe. Der Sprung ist doch nicht übel gelungen. —

Wie kommt nun Jacobi zu seiner so bestimmt auftretenden Erklärung, in den Vögeln werde Klopstock als Schuhu und Cramer als Ente verspottet werden? Er hat das keineswegs geträumt. Wir haben in seiner Mitteilung in der That die Grundlinien eines älteren Planes zu einer rein litterarischen Vogelkomödie, die ihre Spitze gegen Klopstock richten sollte. Der Engländer Robinson sah in Frankfurt einen jetzt verloren gegangenen ersten Entwurf für das Bild zum Neuesten von Plundersweilern, der aus Kraus' Besitz dorthin gelangt war. Er berichtet darüber: „Another part of the picture was a squib on Klopstock and his idolater. On a German oak sat an owl, from whose body there felt what was gobbled greedily by a duck, but enough of the droppings remained to make the words „Er und über ihn“ the title of a book of extravagant eulogy on Klopstock by . . . (Cramer).“ Weimarer Ausgabe 16, 409.

Das Motiv: Klopstock als Schuhu und Cramer als Ente ist also zweimal geplant und zweimal verworfen worden: 1780 für die Vögel und dann im nächsten Jahre für das Neueste von Plundersweilern. Goethe hat Knebel von seinem ursprünglichen Vögelplan erzählt, den er dann durch die Preussensatire ersetzte, und so erfuhr

Jacobi davon, bei dem Knebel im September 1780 drei Tage verweilte. Wie nun dieser Einfall in Goethe entstand, die Ente Cramer verschlingen zu lassen, was die Eule Klopstock fallen lässt, das zeigt das folgende Motto von „Klopstock. In Fragmenten und Briefen von Tellow an Elise. Von C. F. Cramer. Hamburg 1777—1778“:

> His flight my Klopstock took; his upward Flight
> If ever soul ascended. Had he dropt
> That Eagle genius! O had he let fall
> One Feather as he flew; I then had wrote,
> What Friends might flatter: prudent foes forbear,
> Rivals scarce damn and — reprieve.
> But what I can I must.

Für die Feder, die der Adlergenius Klopstock hier fallen oder nicht fallen lässt, setzt also Goethe — etwas anderes ein, das ihm Cramers durch die Versschlüsse drollig isolierte Wendungen „Had he dropt! O had he let fall“ nahe legten, und aus dem Adler macht er eine Eule. Die Gruppe ist echt aristophanisch geschaut; ihr ist etwa der Wiesel und Sokrates in den Wolken zu vergleichen. Zu der Darstellung Cramers als Ente mag noch eine Stelle aus dem ersten, 1780 eben frisch erschienen Bande seines „Klopstock. Er und über ihn“ (S. 9) mitgewirkt haben: „Ich schreibe, ich sammle, wie mir der Schnabel meiner Feder gewachsen ist.“ Als Klopstocks Ente hatte Cramer übrigens die Dreistigkeit gehabt, bei Gelegenheit der bekannten Einmischung Klopstocks in Goethes und Karl Augusts Lebensführung Goethen selbst anzuschnattern. Cramer an Goethe, 11. Oktober 1776: „Uebermütigster aller Uebermütigen. Wir kennen die ganze Correspondenz. Klopstocks erster Brief an Sie war edel, freundschaftlich, offen, war Alles — war Klopstocks würdig, aber nicht Ihrer! Ihr Brief . . . . es ist schwer, einen Namen dazu finden! Klopstocks Antwort, sehr gerechte Bezeugung gerechten Unwillens. So wird jeder davon urteilen, der Menschensinn hat. Das nennen Sie unerhörte Impertinenz!! Klopstock wandte sich um, als Ihrer gelesen war und sagte

so gelassen und kalt wie möglich: Itzt verachte ich Goethen.“ (Im neuen Reich 1874, 2, 338.)

Das waren also die menschlichen Verhältnisse, die dem ursprünglichen Plan einer satirischen Darstellung des deutschen Litteraturwesens im Rahmen von Aristophanes' Vogelkomödie zu Grunde lagen. Klopstock und Cramer hätten als Eule und Ente darin dieselbe Stellung eingenommen wie jetzt der Schuhu und sein Papagei. Die menschlichen Dinge sind wandelbar — sechs Jahre zuvor hatte Lotte den Gefühlsinhalt eines geweihten Augenblicks in dem Namen Klopstock zusammengefasst und Werther dazu ausgerufen: „Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehn, und möcht' ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören.“

Der ursprüngliche Plan musste dann dem frischeren Aerger über das Preussenwesen weichen, und so kam Ramler durch die Konsequenz des satirischen Grundgedankens, nicht durch unmittelbare Bedeutung für Goethe, zu seiner Schuhu-Rolle. Die ursprünglich für Klopstock bestimmte, durch Abminderung aus Cramers „eagle genius“ entstandene Eulenmaske wird dabei auch für Ramler festgehalten, und da dieser keinen solchen Trabanten hat, der in die Entenrolle eintreten könnte, so schafft Goethe zum Ersatz im Papagei ein Spottbild des empfindsamen Lesers und bewahrt so wenigstens die wirksame Gruppe vom Herrn und Diener.

Diese Aenderungen geschahen durch wirkliche Umarbeitung. Karl August an Knebel, 15. Juni 1780: „Goethe soll in eben dieser Zeit ein Stück dazu (zu Oesers Decorationen) verfertigen; er wirds thun und die angefangenen Aristophanischen „Vögel“ dazu nehmen.“ Ferner Goethe an Knebel, 24. Juni 1780: „Den ersten Ackt der Vögel, aber ganz neu, werden wir ehstens in Ettersburg geben.“ Von dem älteren Plane, wie er Karl August und Knebel bekannt war, existierten also, wie diese beiden Stellen zeigen, schon ausgearbeitete Bruchstücke, als die Aenderung der Tendenz beschlossen wurde,

und von dieser älteren Fassung hat Goethe beim Umdiktieren an das nachschreibende Fräulein von Göchhausen durch Versehen oder Gleichgiltigkeit einige Wendungen zu beseitigen unterlassen, denen noch die Spitze gegen Klopstock anhaftet. Wenn der Schuhu sagt: „Wo finde ich Worte, die eure Ungezogenheit ausdrücken? . . . Schändlich! und was schlimmer ist, abscheulich! und was schlimmer ist, gottlos! und was schlimmer ist, abgeschmackt!“ so hören wir den Goethe und Karl August mit seinen moralisierenden Vorwürfen verfolgenden Klopstock. Die alten Züge scheinen hier wie in einem Palimpsest hindurch. Die drollige Fehlsteigerung hat Goethe übrigens Shakespeare nachgebildet. Much ado about nothing IV 2: „I am a wise fellow; and, which is more, an officer; and, which is more, a householder; and, which is more, as pretty a piece of flesh as any in Messina.“ Auf Klopstock zielen auch noch die Worte des Papagei: „So einen ernsthaften Mann, den Vogel der Vögel.“ Das Merkmal der Ernsthaftigkeit wird für Klopstock auch in Dichtung und Wahrheit, Buch 10 hervorgehoben: „Ein gefasstes Betragen, eine abgemessene Rede, ein Lakonismus, selbst wenn er offen und entscheidend sprach, gaben ihm durch sein ganzes Leben ein gewisses diplomatisches, ministerielles Ansehen . . . . Und indem er die Schritte seines Lebens bedächtig vorausmisst . . .“ Der letzteren Stelle entspricht dann genau der auf Klopstock zielende Vers im deutschen Parnass: „Diesen seh ich ernster wandeln.“

Dass Knebel noch im September 1780 Jacobi die von dem Dichter inzwischen schon beiseite geschobene Klopstock-Cramer-Satire als den Inhalt der Vögel mitteilt, hat nichts Auffälliges. Goethe meldete ihm am 24. Juni nach Zürich, dass der erste Akt ganz neu sein würde; aber worin diese Umänderung bestand, konnte Knebel Jacobi, den er auf der Heimreise besuchte, nicht mitteilen. Zwar schrieb ihm Goethe am 13. August: „Du findest sie (die Vögel) in Frankfurt, wo du doch durch musst,“ aber diese Kombination hat sich entweder

nicht verwirklicht, oder Knebel hat die eingetretene Aenderung der satirischen Tendenz nicht beachtet.

Von dem, was für die ursprüngliche Vögelkomödie an schelmischen Zügen in Aussicht genommen war, ist gewiss einiges mehr oder weniger verändert im nächsten Jahre in das Neueste von Plundersweilern eingegangen, und neben Klopstock ist auch Cramer darin nicht vergessen. Das böse Bild, dass Cramer verschlingt, was Klopstock fallen lässt, malt freilich die geistlose Ausbeutung des gleichgiltigen Beiwerks von Klopstocks Existenz in Cramers weitschweifigen Büchern, seine Verwertung von jedem „Quark“ recht lebhaft, und Goethe hat es aus dem ursprünglichen Vögelplan nach dem oben angeführten Zeugnisse Robinsons in den ersten Entwurf zum Neuesten von Plundersweilern noch hinübergenommen, aber in der endgiltigen Form von Bild und Gedicht finden wir statt dessen eine harmlosere Verspottung Klopstocks und Cramers.

Der Mann, den ihr am Bilde seht,
Scheint halb ein Barde und halb Prophet.
Seine Vorfahren müssens büssen,
Sie liegen wie Dagon zu seinen Füssen;
Auf ihren Häuptern steht der Mann,
Dass er seinen Helden erreichen kann.
Kaum ist das Lied nur halbgesungen,
Ist alle Welt schon liebdurchdrungen.
Man sieht die Paare zum Erbarmen
In jeder Stellung sich umarmen.
Ein Zögling kniet ihm an dem Rücken,
Der denkt die Welt erst zu beglücken;
Zeigt des Propheten Strümpf und Schuh,
Betheuert, er hab auch Hosen dazu,
Und, was sich niemand denken kann,
Einen Steiss hab der grosse Mann.

So erklärt es sich nun, dass Jacobi von den Vögeln und Robinson von einem ersten Entwurf zum Neuesten von Plundersweilern dieselbe eigenartige Gruppierung: Klopstock als Eule und Cramer als Ente, berichten kann, ohne dass wir diese Gruppe jetzt in einer der beiden Dichtungen vorfinden.

Frau von Stein und die Königin der Nacht.

Im Folgenden soll der Nachweis versucht werden, dass selbst ein Opernentwurf mit gänzlich übernommenem Personal wie „Der Zauberflöte zweiter Teil“ Wurzeln in Goethe's Schicksalen und Empfindungen hat. Zunächst verfolgen wir den Gang der Handlung.

Die Königin der Nacht, von ungestilltem Grimm gegen das glückliche Paar Tamino und Pamina erfüllt, sendet Monostatos, ihren Getreuen, da in Tamino's Palast die Geburt eines Kindes bevorsteht, dieses Glück zu zerstören. Monostatos schleicht mit seinen Mohren unsichtbar im Palast umher und, sobald Freudenrufe die Ankunft eines Sohnes verkünden, öffnet er einen von der Königin der Nacht ihm übergebenen goldenen Sarg, dem Finsternis entströmt. In der Verwirrung Aller ergreift er das Kind und sperrt es in den Sarg, aber durch Sarastro's Zaubersegen wird der Sarg schwer und schwerer, sinkt in den widerstrebenden Händen Monostatos' und seiner Mohren zu Boden und bleibt dort unbeweglich haften. Monostatos drückt das Siegel der Königin der Nacht auf den Sarg und flieht. Danach wird der Sarg wieder federleicht, ein Kästchen, und durch unablässiges Herumtragen wird die völlige Vernichtung des eingeschlossenen Knaben verhindert. („So lang ihr wandelt, lebt das Kind.“) Das goldene Kästchen wird zum Altar der Sonne gebracht, um dieser geweiht zu werden, aber durch die Macht der nächtlichen

Kräfte versinkt der Altar mit dem Kästchen unter Erdbeben. Papageno und Papagena — unsere alten Freunde, die wir hier auch wiederfinden — sind traurig; die erhofften kleinen Papagenos sind ausgeblieben. Sarastro, den in feierlicher Priestersitzung das Loos getroffen hat, zu wandern, gelangt zu ihnen und nach seiner Anweisung erhalten sie Kinder aus Eiern, die sie in ihrer Hütte gefunden haben. Tamino und Pamina sind inzwischen durch die Zauberkraft der Königin der Nacht in einen periodischen Schlaf verfallen, aus dem sie nur zeitweise zur Verzweiflung erwachen. Papageno's Flötenspiel vermag allein, so lange es erklingt, diesen Zauber aufzuheben. Das versunkene Kästchen steht in einem unterirdischen Gewölbe auf dem Altar, von zwei bewaffneten Männern und zwei Löwen bewacht. Tamino und Pamina steigen durch Feuer und Wasser hinunter und brechen den Zauber, der Deckel des Kastens springt auf, das Kind steigt als Genius hervor und fliegt den Wächtern davon. Hier endet der ausgeführte Teil. Ueber den weiteren Verlauf giebt das Schema (12, 386) Auskunft:

Kurze Landschaft
Sarastro und Kinder.

Tiefe Landschaft
Genius Pamina Tamino
Papagena Monostatos
Papageno Papagena Kinder
Genius wird gefangen
Pamina Tamino die vorigen
Monostatos die vorigen

Nachtscene mit Meteoren
Königin Sarastro
Königin Monostatos
Schlacht

Tamino siegt
Papageno gerüstet

Pallast aufgeputzt
Weiber und Kinderspiel
Monostatos unterirdisch
Brand.

Zeughaus
Die überwundenen Priester.

Es sollte also zunächst als Gegenbild zu der feierlich düsteren Scene im Felsengewölbe die Hütte Papageno's erscheinen, wo Sarastro im Gespräch und Scherz mit den durch seine Beihilfe — wie Homunculus durch die des Mephistopheles — entstandenen Kindern ein anziehendes Bild abgegeben hätte. Dann sollte wohl die hintere Wand, Papageno's Hütte darstellend, in die Höhe gehen und so die kurze Landschaft zu einer tiefen werden. Der Genius, Pamina und Tamino geben ein Bild reinen Familienglücks, das durch die geheimnisvollen Schicksale des Genius-Kindes aus dem Kreise des Bürgerlichen herausgehoben ist. Die Gruppe ist der von Faust, Helena und Euphorion gebildeten sehr ähnlich. Durch das Erscheinen des Papageno-Paares mit den Kindern und des Monostatos werden mit Ausnahme von Sarastro und der Königin der Nacht alle Hauptpersonen auf der Bühne vereinigt. Monostatos kommt natürlich, um eine neue feindliche Unternehmung ins Werk zu setzen. Es gelingt ihm auch: der Genius wird gefangen. Monostatos kehrt (nachdem er den Genius in Sicherheit gebracht hat?) zurück, wohl um seinen Triumph zu geniessen und die Absichten und Gefühle der nächtlichen Partei auszusprechen.

In der nächsten Scene sind wir am Sitze der Königin der Nacht. Nach einem Zwiegespräche der Königin und Sarastro's, worin das dunkle und das helle Princip in gewiss grossen und schönen Formen gegen einander

gesetzt worden wären, erscheint Monostatos, um Kunde von dem Geschehenen und zugleich von Tamino's Anrücken zu bringen. Es kommt zur Schlacht, in der Tamino siegt. Am Kampfe beteiligt sich auch Papageno, ähnlich wie Falstaff an der Schlacht bei Shrewsbury. Die offenbar hierhergehörigen Verse (Paralipomenon 4):

> Die guten Herren siegen,
> Doch fällt auch mancher Mann,
> O könnt ich jetzt doch fliegen,
> Da ich nur hüpfen kann

und:

> Dem herrlichsten Exempel
> Nicht stets zu folgen gut

deuten das verständlich genug an. In welchen Formen die Schlacht ausgefochten worden wäre — jedenfalls nicht einfach in den auf Erden üblichen — ist schwer zu sagen. Die Schlacht im zweiten Teile Faust kann eine Vorstellung davon geben, wie Goethe solche Aufgaben angriff. Nach gewonnener Schlacht herrscht in Tamino's Palast Jubel. Aber Monostatos hat sich unterirdisch -- das Unterirdische gehört zum Reiche der Königin der Nacht; dort hatte sie auch das Kästchen bewahrt — einen Weg zum Palast gebahnt und sprengt das Gebäude. Der Entwurf enthält nur noch die schwer verständlichen Worte:

> Zeughaus
> Die überwundenen Priester

die ich nicht zu deuten wage. Auch wie der endgiltige Sieg der Lichtpartei herbeigeführt werden sollte, mit dem die Oper natürlich schliessen musste, weiss ich nicht zu sagen.

In den ausgeführten Teilen wie im ganzen Entwurf vereinigt sich der im Schönen wirkende Dichter mit dem klugen Theaterkenner, der weiss, was der Menge gefällt und was eine Zauberoper bedarf. Von grosser Schönheit und Bühnenwirkung ist die Scene im unterirdischen Gewölbe. Die zwei gewaffneten Männer sind Schikaneder's zwei Geharnischte mit dem Feuer auf der

Helmspitze, hier aber in ein prachtvolles Bild tiefer, nächtlicher, weltentfernter Einsamkeit eingefügt. Das ganze Bild ist der Darstellung des unterirdischen Tempels mit den vier Königen im „Märchen“ nahe verwandt. Auch die eintönigen Wechselreden, die das tiefe Schweigen mehr hervorheben als unterbrechen, sind dort und hier ähnlich. Im Märchen: „Warum kommst du, da wir Licht haben?“ — „Ihr wisst, dass ich das Dunkle nicht erleuchten darf.“ — „Endigt sich mein Reich?“ — „Spät oder nie.“ — „Wann werde ich aufstehen?“ „Bald.“ In der Zauberflöte: „Bruder wachst du?“ — „Ich höre.“ — „Sind wir allein?“ — „Wer weiss.“ — „Wird es Tag?“ — „Vielleicht ja.“ — „Kommt die Nacht?“ — „Sie ist da.“ — „Die Zeit vergeht.“ — „Aber wie?“ — „Schlägt die Stunde wohl?“ — „Uns nie.“ Gemeinsam ist beiden Dichtungen auch, dass der Sarg seiner Schwere entkleidet ist, damit das unschöne Bild schwer belasteter Träger vermieden wird. Das Märchen ist 1795 entstanden, und der Zauberflöte zweiter Teil ist am Ende desselben Jahres entworfen.

So weit wäre nun alles in Ordnung. Bei wiederholtem Lesen des Fragments hatte ich über seine Entstehung nie etwas anderes gedacht, als dass Goethe in seinen eifrigen, leider von keinem praktischen Erfolge begleiteten Bemühungen um die deutsche Oper den Plan fasste, die bei aller Unzulänglichkeit der Ausführung doch so anziehenden Gestalten der Zauberflöte in einer würdigen Weise zur Darstellung zu bringen. Und das ist auch gewiss die eine Seite der Frage. Nun schreibt aber Knebel an Böttiger am 8. Dezember 1800: „Goethe hat in seinem zweiten Teil der Zauberflöte feine und stechende Hieroglyphen gemalt.“ (Böttiger, litterarische Zustände und Zeitgenossen II, 226). v. Biedermann (Goethe-Forschungen, 1879, S. 145 ff.) nimmt an, dass Knebel damit auf den maurerischen Inhalt deutet. Aber das wäre doch nicht stechend, denn das Freimaurerwesen hat in Goethe's Dichtung, soweit überhaupt, einen durchaus würdigen Ausdruck gefunden. Auch die auf der Hand

liegende satirische Schilderung des leeren Höflingstreibens in der Scene „Vorsaal im Palast“ kann nicht gemeint sein, denn das sind keine Hieroglyphen. Das Zeugnis Knebel's zu vernachlässigen geht durchaus nicht an; er ist ein ruhiger, zuverlässiger Beobachter und gerade in den in Betracht kommenden Jahren mit Goethe in ununterbrochenem Verkehr. Er hatte von der Dichtung vor ihrer Veröffentlichung (1802) Kenntnis genommen; vermutlich hatte er sie von Goethe persönlich erhalten, denn in ihrem Briefwechsel ist sie unter den litterarischen Sendungen, mit denen Goethe ihn zu versorgen pflegte, nicht erwähnt. Ob ihm Goethe bei dieser Gelegenheit durch eine Andeutung das Verständnis der stechenden Hieroglyphen ermöglichte, oder ob eigene Beobachtung ihn dazu führte, weiss ich nicht zu sagen.

Für uns ergiebt sich aus Knebel's Aeusserung das Recht und die Pflicht, die Entstehung der Dichtung noch von einer anderen Seite zu untersuchen.

Goethe's Dichtung schliesst sich eng und lückenlos an die Gieseke-Schikaneder'sche Zauberflöte an. Tamino und Pamina sind ein glückliches Paar; der Hass und die Wut der Königin der Nacht sind noch ungestillt; sie richten sich aber bei Goethe weniger gegen Sarastro als gegen Tamino und Pamina. Die feindlichen Unternehmungen der Königin gegen das Glück des jungen Paares und deren Abwehr machen den Inhalt von Goethe's Dichtung aus. Diese Abweichung vom ersten Teil ist nicht zufällig; in ihr finden wir das gesuchte persönliche Moment der Dichtung.

Es handelt sich also um die Darstellung einer Frau, die ein glückliches junges Paar mit ihrem unversöhnlichen Hasse verfolgt. Der Zauberflöte zweiter Teil ist zu Ende 1795 begonnen. In demselben Jahre zirkulierte in den Weimarer Kreisen Frau von Stein's zu Ende 1794 gedichtete Dido, in der sie selbst als Elissa, Goethe oder vielmehr sein Zerrbild als der Dichter Ogon erscheint. „Elissa: Einmal betrog ich mich in dir, jetzt aber sehe ich allzugut, ohngeacht des schönen Kamm-

strichs deiner Haare und deiner wohlgeformten Schuhe, dennoch die Bockshörnerchen, Hüfchen und dergleichen Attribute des Waldbewohners und diesen ist kein Gelübde heilig. Ogon: Diese falschen Vorstellungen kommen von einem dir ungesunden Trank her, den ich dir immer verwies." (Vgl. Goethe an Frau von Stein 1. Juni 1789: „Unglücklicher Weise hast du schon lange meinen Rat in Absicht des Caffees verachtet.") Die vielen kleinen Züge ihres Hasses, mit dem sie in diesen Jahren Goethe und Christiane verfolgte (sie nennt in ihren Briefen Christiane u. a. Goethe's Hausmamsell, Füchsin, Kammerjungfer) sind bei Düntzer, Charlotte von Stein nachzulesen. Goethe stellt sie nun zur „stillen und unverfänglichen Rache", wie er bei einer anderen Gelegenheit sagt, als Königin der Nacht dar, „die tiefen Schmerz in ihrem Busen trägt." Er hat dabei ihren Empfindungen eine Grösse geliehen, die ihnen in Wirklichkeit nicht eigen war.

Der Zauberflöte zweiter Teil hängt noch von einer anderen Seite mit Goethe's Schicksalen zusammen. Mit innigen Worten sind die Empfindungen der Eltern dargestellt, denen das neugeborene Kind sogleich wieder entrissen wird.

Tamino. Wenn dem Vater, aus der Wiege,
Zart und frisch der Knabe lächelt,
Und die vielgeliebten Züge
Holde Morgenluft umfächelt,
Ja dem Schicksal dieser Gabe
Dankt er mehr als alle Habe:
Ach es lebt, es wird geliebt
Bis es Liebe wieder giebt . . .

Ach! ein grauser Donnerschlag
Hüllt in Nacht die Freudenscene.
Und was mir das Schicksal gab
Deckt so früh ein goldnes Grab . . .

O sagt! wie trägt Pamina das Geschick?
Eine Dame. Es fehlen ihr der Götter schönste Gaben,
Sie seufzt nach dir, sie jammert um den Knaben.

Im November 1795 war Goethe ein Kind gestorben,

das nur eine Reihe von Tagen gelebt hatte. Am 24. Januar 1796 erwähnt er in einem Briefe an Paul Wranitzki zuerst den Plan der Zauberflöte.

Hören wir nun noch Charlotte von Stein's Empfindungen bei dem Tode von Goethe's Kind: „Er hat wieder ein Faulconbridgen taufen lassen und es ist gestern wieder gestorben“, so haben wir die menschlichen Verhältnisse, aus denen der Zauberflöte zweiter Teil erwachsen ist.

Am 28. August 1795 schrieb Frau von Stein an Charlotte Schiller: „anderen gesunden und lebhaften Menschen kommen wir gewiss langweilig vor, denn man kann uns gar nicht dramatisieren, mich besonders gar nicht.“ Sie hatte Unrecht. Bald danach widerfuhr ihr dieses Schicksal.

Schillers Totenfeier.

In der Weimarer Ausgabe werden der Epilog zu Schillers Glocke (16, 163 ff.) und „Schillers Totenfeier“ (16, 561 ff.) als zwei von einander ganz unabhängige Dichtungen behandelt. Ich glaube vielmehr nachweisen zu können, dass der Epilog der einzige ausgeführte Teil des Planes zu Schiller's Totenfeier ist.

Schon am 1. Juni 1805 spricht Goethe an Cotta auf dessen Anfrage seine Bereitwilligkeit aus, Schiller ein Trauerdenkmal auf dem deutschen Theater zu setzen und wendet sich am selben Tage an Zelter mit einer Anfrage wegen dazu geeigneter Musikstücke. Am 19. Juni stellt er ihm baldige Uebersendung des Schemas in Aussicht und lädt ihn am 22. Juli zur persönlichen Besprechung nach Lauchstädt ein. Am 4. August schreibt er ihm, dass er die Glocke dramatisch vorstellt und bittet dazu um eine Symphonie, einen Chorgesang zu den Worten „Betet einen frommen Spruch“ und eine Fuge für die Worte „Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango.“ Am 10. August traf Zelter in Lauchstädt ein, und am 11. (nach Düntzer 10.) August wurde die Glocke aufgeführt. Am 12. Oktober mahnt er den inzwischen nach Berlin heimgekehrten Zelter wegen der Musik. Am 5. Januar 1806 hören wir (Brief an F. A. Wolf): „Meine schönen Lauchstädter Vorsätze sind freylich sehr ins Stocken und Stecken geraten, woran der musicalische Freund wohl die grösste Schuld hat. Ich habe die Glocke hier noch nicht einmal aufgeführt, geschweige jenes Besprochene. Vielleicht gelingt es für Lauchstädt: denn es ist wohl billig, das Andenken eines solchen Freundes mehr als einmal zu feyern.“ Und an Zelter schreibt er am selben Tage: „Leider vermuthete ich gleich, als ich so lange nichts von Ihnen vernahm,

und das Zugesagte aussenblieb, dass Sie sich diesen Winter nicht wohl befinden müssten.“

Was wir von dem Schema besitzen, befindet sich auf drei Handschriften des Weimarer Goethe-Archivs und einem im Besitz des Geh. Justizrats Lessing befindlichen, von Zelter 1808 dem Stadtrat Friedländer geschenkten Blatte. Sie werden im Folgenden als H_{1-4} bezeichnet. H_1, H_2 und H_3 sind mit derselben Bezifferung in der Weimarer Ausgabe (16, 562 ff.), H_4 ist von Suphan (Deutsche Rundschau, November 1894) veröffentlicht worden.

Dem Versuche, Goethes Plan aufzubauen, lege ich H_2 und H_3 zu Grunde. Ueber ihr Verhältnis zu H_1 und H_4 spreche ich später.

Wir haben in H_2 und H_3 je ein durch die ganze Dichtung reichendes Gesamtschema. Diese beiden unter sich übereinstimmenden Skizzen stelle ich hier neben einander. Ausserdem hat H_3 noch ein genaueres Schema der Einzelausführung, dessen Angaben in Cursivdruck in die unten folgende Darlegung aufgenommen sind. Die Ueberschriften der einzelnen Seiten dieses genaueren Schemas habe ich in die dritte Columne gestellt.

H_2		H_3	
1. *Chöre*	I	*Jünglinge* *Jungfrauen* *Männer* *Greise.*	*Eingangschöre.*
2. *Thanatos*		*Tod* *Schlaf*	*Tod und Schlaf.*
3. *Gattinn*		*Gattinn*	*Gattin und junges Chor.*
4. *Freund*	II	*Freund*	*Freund und älteres Chor.*
5. *Deutschland*		*Deutschland*	*Deutschland. Vaterland.*
6. *Weish.*		*Weisheit*	*Weisheit.*
7. *Poesie* *Poesie allein*		*Dichtung*	*Dichtung.*
8. *Chöre*	III		*Nänie.*
9. *Vaterl.*		*Vaterland*	*Vaterland.*
10. *Chöre*	IV		*Magnificat.*

Die Träger der Eingangschöre, mit denen die Feier

beginnt, sind Gestalten aus Schillers Poesiewelt. Wir sehen sie beim Aufgehen des Vorhangs zum Teil in schönem Gesamtbilde gruppiert; zum grösseren Teil betreten sie wohl erst nach einander in würdigem Aufzuge die Bühne. „Jünglinge, Jungfrauen, Männer, Greise“.

Das ist nun im Entwurf[1]) weiter ausgeführt.

Jünglinge zur Idee erhoben.
Bergbewohner aus Tell. Ackerleute.
Studirende Seine durchgewachten Nächte
Haben unsern Tag gehellt.
Soldaten die jüngern aus W(allensteins) Lager.
Mädgen, ihrer Würde bewusst.
Thekla. Bertha.
Frauen.
Frau des Staufachers. Tells.
Männer.
Handwerker aus der Glocke.
Krieger, zum höchsten Punkte des Muths erhoben.
Haide,[2]) Sylbenmaas wohlauf Kameraden.
Greise, die freudig in das kommende Jahrhundert hineinschauen.
Gesetzgeber
Attinghausen.

„Jünglinge zur Idee erhoben.“ Schillers Menschen wissen alle von sich, sie erheben sich zur Idee ihrer selbst und sprechen sie aus. Die Bergbewohner im Tell, die Handwerker aus der Glocke durch ihren Sprecher, den Meister, die Soldaten aus Wallensteins Lager — sie alle geben uns in diesen Dichtungen in edler Sprache ein fertiges Bild ihrer selbst, ihres Typus, und ebenso die ihrer Würde bewussten Mädchen, die zum höchsten Punkte des Muts erhobenen Krieger und prophetischen Greise. Goethe bezeichnet hier scharf

[1]) Durch einige Umstellungen habe ich diese Partie des Entwurfs, deren zweite Hälfte eine ergänzende Wiederholung der ersten darstellt, zu einem übersichtlichen Ganzen zusammengezogen.

[2]) Schauspieler in Weimar.

die Eigenart von Schillers Gestaltenbildung. Im Kreise der Mädchen wäre das rein Typische am wenigsten erfreulich gewesen; deshalb lässt Goethe die wohlbekannten Gestalten von Thekla, Bertha, Gertrud Stauffacher und Hedwig Tell erscheinen. „Greise, die freudig in das kommende Jahrhundert schauen.“ Der hohe, unablässig auf Vervollkommnung drängende Optimismus Schillers hätte hier, vielleicht auch unter Hinblick auf die Umwälzungen des europäischen Zustandes, Ausdruck gefunden.

Diese Gesamtgruppen stellen sich in gesungenen Chören dar. Das zeigt die Notiz „Silbenmaass: Wohlauf Kameraden.“ Für die Einzelgestalten war wohl Deklamation in Aussicht genommen. Wie sie sich etwa zur Darstellung bringen sollten, sehen wir im Maskenzug von 1818, wo Turandot, Tell, Wallenstein, die Braut von Messina erscheinen.

Ausserhalb des Rahmens von Schillers Gestaltenwelt steht nur der Chor der Studierenden; sie sollten Zeugen seiner Wirksamkeit als Universitätslehrer und Haupt des geistigen Lebens in Jena vorstellen. Die Jenaer Studenten waren ja eifrige Besucher des Theaters in Weimar. Zwei Verse aus dem Studentenchor hat Goethe schon im Schema skizziert.

Seine durchgewachten Nächte
Haben unsern Tag gehellt.

Die edlen Worte sprechen in bedeutender Antithese aus, wie Schiller sein Lebenswerk durch die Macht hohen Willens einem siechen Körper abrang. Von den schlaflosen Nächten Schillers erzählt der Briefwechsel, z. B. Goethe an Schiller 22. Juni 1797, Schiller an Goethe 30. Juni 1797. Vgl. auch Ausg. letzter Hand 45, 19.

So haben wir die reiche Gestaltenwelt Schillers überschaut. Inmitten dieses bunten Bildes gewahren wir jetzt zwei bisher übersehene stille Gäste — Thanatos und Hypnos, den Tod und den Schlaf. In Dichtung und Wahrheit (27, 165) sagt Goethe von Lessing: „Am

meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, dass die Alten den Tod als den Bruder des Schlafs anerkannt, und beide, wie es Menächmen geziemt, zum Verwechseln gleich gebildet . . . . Die Herrlichkeit solcher Haupt- und Grundbegriffe erscheint nur dem Gemüt, auf welches sie ihre unendliche Wirksamkeit ausüben, erscheint nur der Zeit, in welcher sie ersehnt, im rechten Augenblicke hervortreten. Da beschäftigen sich die, welchen mit solcher Nahrung gedient ist, liebevoll ganze Epochen ihres Lebens damit". Solche fortgesetzte liebevolle Beschäftigung hat den von Lessing gelegten Keim in Goethe's Seele zur poetischen Frucht reifen lassen. Thanatos und Hypnos erscheinen hier als ähnliche Brüder, der eine ernst, der andere lieblich — auf der Bühne ein Bild von überwältigender Schönheit. Die Worte des Pfarrers in Hermann und Dorothea:

Des Todes rührendes Bild steht
Nicht als Schrecken dem Weisen und nicht als Ende dem Frommen

hier gelangen sie zur sichtbaren Darstellung. Aus den wenigen Worten des Entwurfs:

Spricht Tod[1])
„ *Jüngling*
„ *Mädchen*
„ *Mann*
„ *Greis*
„ *Tod*

klingen alte Volkstöne und Totentanzmelodien heraus. Die unzerstörbare Wirkung, die diesen poetischen Bildern innewohnt, hätte Goethe in der Zwiesprache des Todes mit den aus Schillers Gestaltenwelt hier ausgewählten Menschentypen in noch edleren, kunstgemässeren Formen hervorgerufen. Jetzt können wir das nur ahnen. Allen-

[1]) Der Tod erscheint in der Weltlitteratur öfter als dramatische, redende Person, z. B. in Savitri aus Mahabharata, in Euripides' Alkestis, Calderons Festmahl des Belsazar und Wilbrandts Meister von Palmyra.

falls kann Claudius' Gedicht „Der Tod und das Mädchen“ eine Vorstellung davon geben.

Nach dem Greise spricht wieder Thanatos.

Tod

antwortet ihm
sendet den Schlaf weg.

Hypnos ist im Entwurf nicht ausdrücklich als redend eingeführt, aber er sollte wohl auch sprechen. Thanatos mochte ihm dann vielleicht vorhalten, wie oft er ungütig ausgeblieben sei, wenn Schiller ihn rief. Die Wegsendung des Schlafs giebt nun hier den Vorgängen ihre Färbung: Thanatos bleibt als Beherrscher der Situation zurück.

Wir haben den Tod mild, ernst, nicht zu erbitten, allen Lebensaltern und Geschlechtern gegenüber gesehen; nun sind wir vorbereitet, die Töne des Schmerzes und der Weihe um den einen hohen Mann zu hören. Es erscheinen: *Gattin und junges Chor.*[1]) Schiller hinterliess vier Kinder. Heinrich Voss erzählt: „Als sein Bewusstsein zurückkehrte, liess er sich sein jüngstes Kind bringen. Er wandte sich mit dem Kopfe um, nach dem Kinde zu, fasste es an der Hand und sah ihm mit unaussprechlicher Wehmut ins Gesicht . . . . Dann fing er bitterlich an zu weinen und steckte den Kopf ins Kissen und winkte, dass man das Kind wegbringen möchte.“ Der Entwurf sagt: *Sich und die Kinder darstellend. Ist genug gesagt.*

Dazu noch einige Skizzen:

Alles ist das Werk des Gatten
Was von Leben uns umgiebt.

Hülflosigkeit.

---

[1]) Einen Nachklang dieser Intention, wie überhaupt des Planes für Schillers Totenfeier, haben wir in dem Requiem für den Fürsten von Ligne (16, 385). Dort erscheinen klagend Vater und Mutter, Geschwister und Verwandte.

Soll ich ihm nicht das mehr leisten.

Θ — die eigenartig ernste Abkürzung für *Θάνατος* im Entwurf — erwidert der Witwe und den Waisen:

Das Gute, was man Liebenden erzeigt,
Belohnet sich in dieser ernsten Stunde.

In ihrem Schmerz konnte Charlotte Schiller in dem Bewusstsein Trost finden, ihren Anteil zu haben daran, dass Schiller in dem langen Kampfe mit *Θάνατος* sich von jedem schmerzlichen Schlage, mit dem der Gegner ihn traf, immer wieder zu neuen Lebensthaten aufraffte. Das hatte er Dreien zu danken: Der eigenen hohen Seele, der Gattin und dem Freunde.

Die Frau und die Kinder treten still bei Seite, und wir schauen den, der am 9. Mai nächst Charlotte Schiller den schwersten Verlust erlitten hatte. *Freund und älteres Chor.* Unter dem älteren Chor dürfen wir Karl August, die Herzoginnen Luise und Amalie und Körner denken.

Wer reicht mir die Hand beim versinken ins Reale,
Wer giebt so hohe Gabe,
Wer nimmt so freundlich an, was ich zu geben habe.

Das sind die Grundlinien für eine poetische Darstellung dieses einzigen Bundes. Und nun hören wir, was *Θάνατος* dem Klagenden zu sagen hat:

Der traure, der den Lebenstag versäumt.

Hast Du versäumt
verträumt
Launisch gemieden
Kamst Du aber dem regen
Thätig entgegen,
Widerstrebtest Du nicht seinem Zug
Lähmtest Du nicht seinen Flug
Durch Willkühr und Laune
So dancke Dir selbst für Dein Glück
Es ist vorüber es kommt nicht zurück.

Es ist wie einer der von Michel Angelo im Groben behauenen Blöcke. Die Züge des Antlitzes sehen uns noch wie verträumt und verschlafen an, die Augen blicken noch nicht, aber wir sehen das Grosse nach Entstehung ringen und finden darin einen hohen, eigenartigen Genuss.

Wer hatte die Schuld auf sich geladen, dem Zuge Schillers zu widerstreben, ihn launisch zu meiden? Wilhelm und Friedrich Schlegel. Auf sie deuten auch die Worte des Epilogs zu Schillers Glocke, den wir weiterhin als einen Teil unserer Dichtung erkennen werden:

> Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
> Sein gross Verdienst unwillig anerkannt,
> Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen . . .

Und nun tönen

Klagen.
im abwechselnden Chor.

Welche Töne Goethe für die Wechselklage der Freunde, der Gattin, der Kinder gefunden hätte, lässt sich kaum ahnen.

Die Klage der Einzelnen verhallt, und es kommt die Gesamtheit zu Wort:

Deutschland
Vaterland
Dünkt sich höher als die einzelnen.

Wer das jetzt liest, stutzt über die beinahe unerträgliche Selbstverständlichkeit des Gedankens. So sehr hat in den 97 Jahren, seit diese Worte geschrieben wurden, das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit sich geändert, so sehr hat sich der Wert des Ganzen erhöht und der der Individuen verringert. „Deutschland, Vaterland“ wendet sich also, da sein Wort mehr Gewicht hat als das der Einzelnen, an Thanatos und spricht aus, was Schiller war.

Lob des Emporstrebens
Werth vieler
Werth der einzelnen
Vorsprache.

Zur Erläuterung dient Nat. Tochter I 5:

> Wenn dir die Menge, gutes edles Kind,
> Bedeutend scheinen mag: so tadl' ich's nicht;
> Sie ist bedeutend, mehr noch aber sind's
> Die Wenigen, geschaffen dieser Menge
> Durch Wirken, Bilden, Herrschen vorzustehn.

Es sollte also hier die Bedeutung der wenigen Emporstrebenden, der „einzelnen" im Verhältnis zur breiten Masse, zu den „vielen" vom Standpunkt der Gesamtheit aus zur Sprache kommen. Die Gesamtheit besteht nur durch die Vielen, die den Acker bauen, die Häuser mauern und die Schlachten schlagen; aber eine solche breite Existenz wäre unerträglich anzuschauen, namentlich, da sie den Vielen erfahrungsgemäss nicht einmal das ihnen mögliche Glück gewährt, sondern sich unter einer Fülle von einzelnem Jammer und Elend vollzieht, wenn sie nicht gleichzeitig als Unterbau diente, der es den Wenigen ermöglicht, als Künstler das Schöne, als Forscher das Wahre, als schöne und edle Frauen ein Bild harmonischer Menschenart darzustellen. So haben die Strumpfwirker von Apolda am Faust und Wallenstein mitgewirkt. Die Worte des Vaterlands klingen in eine „Vorsprache" aus, eine Fürsprache um Schillers Erhaltung. Wie das in Goethe's Tönen etwa klingen konnte, davon giebt uns: „Was wir bringen. Fortsetzung" eine Vorstellung. Dort thun Merkur und Lachesis die Fürsprache bei Atropos um Reil's Leben:

Lachesis. Halt ein! Halt, unerbittlich Strenge,
Wenn je Erbarmen deine Brust belebt;
Dies Leben ist kein Leben aus der Menge,
Das kein Verdienst und kein Talent erhebt —
Merkur. Wie es in ewig wechselndem Gedränge
Ein Tag gebiert, ein anderer begräbt . . . .
Lachesis. Schon sind der Opfer dir zu viel gefallen;
Das Theuerste sie haben's hingegeben.

Lass es genug sein! und vor allen
Den Lebenswürdigsten, o lass ihn leben!

Und wie hier Atropos erwidert:

Unfrei vollführ' ich nur ein strenges Muss.

so sagt Thanatos im Entwurf:

Soll ich deshalb die strengen Schlüsse mildern?

Die ganze Situation, die Fürsprache, die Antwort von Thanatos-Atropos, das Motiv von den Vielen und den Einzelnen — alles ist dort und hier so ähnlich, dass augenscheinlich wird: die in Schillers Totenfeier nicht zur Ausführung gelangte poetische Conception ist dort wieder aufgelebt. Wir werden weiterhin noch eine andere enge Beziehung zwischen den beiden Dichtungen finden.

Auf die Fürsprache erwidert »*Th*« — die Abkürzung wirkt immer merkwürdig ergreifend —

Ungleichheit des Geschicks nicht ungerecht
wegen gleichheit des nothwendigen

Die Grossen und die Kleinen, die Einzelnen und die Vielen — im Notwendigen finden sie sich zusammen; Hypnos geleitet sie durchs Leben und Thanatos führt sie hinaus.

Thanatos, der milde, gütige, sollte hier auch schärfere Töne anschlagen.

Von deinen Schildern darf das Rad allein
Es darf allein der Rautenkranz sich zeigen

———

Den Pfauenschweif von allen deinen Bildern
Soll ich deshalb die strengen Schlüsse mildern[1])

---

[1]) Dieser Vers enthält nach Suphans überzeugender Beobachtung eine Reminiscenz an Lessings „Wie die Alten den Tod gebildet". Dort heisst es: „Das Besondere der Gaditaner war nur dieses, dass sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten, dass sie glaubten, . . . seine Strenge mildern, seinen Schluss verzögern zu können". Auf dieser Lessingstelle beruht die Conception der ganzen Anlage von Schillers Totenfeier: Zwiesprache des Todes zuerst mit den Menschentypen im allgemeinen, dann vergebliche Anflehung des Thanatos durch Alle, die an Schiller Anteil nehmen.

es kann von deinen Schildern
Das Rad allein, allein der Rautenkranz

Zwey Sterne

Indess der ganze Himmel sich
Theilnahmlos

Um das zu verstehen, hören wir, was Goethe am 19. Juni 1805 an Zelter schreibt: „Das Frankfurter Absurdum lege ich bei. Man setzt in die Zeitung, er sei nicht reich gestorben, habe vier Kinder hinterlassen und gewährt dem lieben Publikum einen freien Eintritt zu einer Totenfeier! Pfaffen und Mönche wissen die Totenfeier ihrer Heiligen besser zum Vorteil der Lebenden zu benutzen. Das tiefe Gefühl des Verlustes gehört den Freunden als ein Vorrecht. Die Herren Frankfurter, die sonst nichts als das Geld zu schätzen wissen, hätten besser gethan, ihren Anteil realiter auszudrucken, da sie, unter uns gesagt, dem lebenden Trefflichen, der es sich sauer genug werden liess, niemals ein Manuskript honoriert haben, sondern immer warteten, bis sie das gedruckte Stück für 12 gr. haben konnten." Und Zelter schreibt am 27. Oktober 1808 über unsere Dichtung an David Friedländer: „Das Vaterland, welches (beiher gesagt,) in dem Stück eine grosse breite Figur geben sollte, kam endlich dahin, wo es eben ist; es musste bonis cediren und von Katz' und Hunden fressen sehen, was es seinen Helden und seinen Weisen nicht hatte gönnen wollen." Das sind die Stimmungen, aus denen unsere Verse erwachsen sind. Nur der Rautenkranz (Sachsen-Karl August) und das Rad[1]) (Mainz-Dalberg) haben Deutschlands geistiger Kultur gegenüber keine Schuld auf sich geladen; diese „zwey Sterne" glänzen, „indess der ganze Himmel sich teilnahmlos" zeigte. Suphan meint mit Recht, dass hier

---

[1]) Werke 45, 173: „anstatt dass, wie der Kurfürst von Mainz das Rad, ein französischer Autor die sieben Tagewerke des du Bartas irgend symbolisiert im Wappen führen sollte."

der Herzog von Augustenburg eine Stelle verdient hätte.

Nun gelangen Weisheit und Poesie zu Wort, um auszusprechen, was sie an Schiller verlieren. Um uns diese Gestalten in ihrer sinnlichen Erscheinung vor die Seele zu führen, brauchen wir nur, wie Goethe es gewiss gethan hat, uns der Darstellung Rafaels zu erinnern. Von den Worten der Philosophie ist nichts, von denen der Poesie nur zwei Zeilen ausgeführt:

Von tausend Lippen fliesst die Weisheit hier,
Mein Wort kann ich nur wenigen vertrauen.

Auf eine nicht näher angegebene Weise bleibt die Poesie allein auf der Bühne zurück.

Dichtung allein.

Gewiss sollten die bisher zu Wort Gekommenen nicht einfach, nachdem sie ihr Sprüchlein gesagt, die Bühne verlassen, was bei jeder Art der Ausführung unschön gewesen wäre, sondern sie hätten sich mit den von Anfang an auf der Bühne vorhandenen Chören der Jünglinge, Mädchen, Männer und Greise zu einem schönen Gesamtbilde vereinigt. Unter weihevollen Klängen der Musik konnte dann ein Wolkenschleier langsam herabwallen und die als letzte Sprecherin am weitesten vorn stehende Gestalt der Poesie von den anderen abtrennen, so dass sie allein zurückblieb. Was sie allein noch aussprechen sollte, ist nicht überliefert, aber leicht zu erraten. Ihr hat der Heimgegangene sich geweiht und sie allein hat das Vermögen, die letzten höchsten Worte der Weihe zu finden, die einzelnen Schmerzen in ein allgemeines Glück aufzulösen, wie Goethe im „Märchen" sagt.

Von der Trauer der Einzelnen und des Vaterlandes sind wir zur Auflösung des Schmerzes in weihevolle Verklärung aufgestiegen; auf einer höheren Stufe, auf der das Einzelne verschwindet und nur die grossen Züge leuchtend erscheinen, machen wir nun denselben Gang noch einmal. *Nänie, Vaterland, Magnificat* heissen die

drei letzten Nummern. Die Nänie hätte Goethe vielleicht mit bewussten Anklängen an Schillers gleichnamiges Gedicht ausgeführt.

> Auch das Schöne muss sterben! Das Menschen und Götter bezwinget
> Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus . . . .
> Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
> Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
> Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.
> Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
> Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Und nun erscheint das Vaterland noch einmal, und doch als ein anderes. Jetzt spricht nicht mehr das wirkliche politische Deutschland mit seiner endlosen Reihe von Wappenschildern, das Deutschland, in dem Schiller zu Zeiten nicht weit vom Verhungern war, sondern jenes ideale Deutschland, das so lange die einzige wahre Heimat der Deutschen vorstellte und noch jetzt die beste Zuflucht für den ist, dem es im Wappenschilderdeutschland zu enge wird. Was dieses Deutschland spricht? Den Epilog zu Schillers Glocke! Die erste, zweite und zehnte Strophe sind der Glockenaufführung angepasst, an die das Gedicht später angeschlossen wurde, die zwölfte Strophe ist 1810, die sechste und dreizehnte 1815 hinzugedichtet, aber in seinem Hauptteil haben wir an diesem Epilog das einzige ausgeführte Stück unserer Dichtung. Das wird weiterhin noch näher nachzuweisen sein. Goethe hat sich hier in der prachtvollen, lauten Betonung des Ideellen bewusst an die Art Schillers angeschlossen, z. B.:

> Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
> In's Ewige, des Wahren, Guten Schönen.
> Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
> Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

> Damit das Gute wirke, wachse fromme,
> Damit der Tag dem Edlen endlich komme.

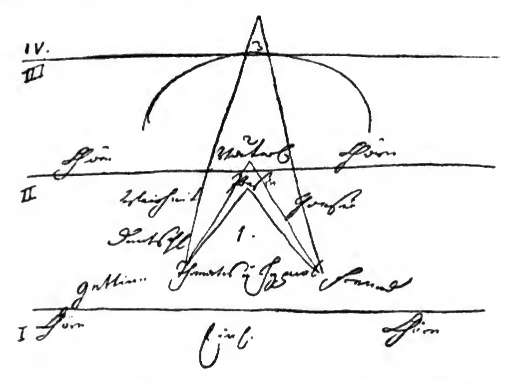
Noch einmal also fasst der Klaggesang in gewaltigen Tönen alle einzelnen Schmerzen zusammen, noch einmal ertönt der Segen des Vaterlandes über seinen

heimgegangenen Sohn und dann braust im Magnificat alles zusammen, was aus der Betrachtung des vollendeten Heroenlebens aufquillt: Dank, Jubel, Rührung, Seligkeit, Ahnung des Unendlichen.

Ein solches Magnificat hat Goethe am Schluss des zweiten Teils Faust zur Erscheinung gebracht — hier hätte er dieselbe Aufgabe ohne Anlehnung an kirchliche Vorstellungen durchgeführt.

Wer in Goethe's Briefen an Kayser, Reichardt und Zelter mit Erstaunen sieht, wie ernst es ihm um die deutsche Oper war, der spricht unwillkürlich das Wort Mozart aus, und so stellt sich hier der Name Beethoven und die Erinnerung an die neunte Symphonie ein. Hinter den herrlichen Gaben, die uns die deutsche Dichtung und Musik dargebracht haben, ahnen wir Kunstwerke, die aus ihrer Vereinigung hätten entstehen können.

Wie körperlich vor Goethe's innerem Auge die Erscheinung unserer Dichtung dastand, das zeigt uns die Darstellung ihres Aufbaus, von Goethe's Hand auf dem Quartblatt H_2 entworfen.



Der Aufbau der Dichtung reicht durch vier Höhenstufen. Die römischen Nummern unserer Zeichnung ent-

sprechen denen des Schemas H_2 (S. 319), das also zur Deutung zu vergleichen ist. Die Höhenstufe I wird von den Einleitungschören der Gestalten aus Schillers Poesiewelt eingenommen. Auf diesem Untergrund erhebt sich in drei einander überhöhenden Dreiecken oder Pyramiden die Dichtung, auf der Basis des für alle gleichen Notwendigen aufgebaut, auf Thanatos und Hypnos. Die erste Pyramide füllt die zweite Höhenlage. In ihr kommt Schmerz und Trost derer, denen Schiller entrissen ist, zur Erscheinung: Gattin, Freund, Deutschland, Weisheit, Poesie. Dass der Freund und die Poesie die eine Seite des Dreiecks einnehmen, ist nicht zufällig. Dieser Teil der Totenfeier gipfelt in den weihevollen Worten der allein zurückgebliebenen Poesie. Der nächsthöhere Standpunkt in der dritten Höhenlage wird durch den Epilog des Vaterlandes gewonnen, zusammen mit den Chören des Trauergesangs. Der runde Bogen führt die Chöre bis zur Grenze der dritten und vierten Höhenlage und bedeutet, dass diese ganze Schicht mit dem Empfindungsgehalt der Chöre übereinkommt. Hier finden wir auch die sichtbare Bestätigung der oben ausgesprochenen Ansicht, dass das Vaterland auf dieser Höhe der Dichtung nicht mehr das irdische politische Deutschland bedeutet, sondern das ideale Deutschland, in welchem Schiller und Goethe als Fürsten ihres hohen Amtes walten. In die höchste menschlichem Empfinden zugängliche Höhe steigt die dritte Pyramide, die beiden ersten in sich fassend, mit der Spitze in die vierte Höhenlage reichend, in der sich nichts weiter befindet. Diese Spitze ist das Magnificat.

Die Worte der allein zurückbleibenden Poesie, der Epilog des Vaterlandes und das Magnificat als die drei Pyramidenspitzen entsprechen einander und bringen in stufenweiser Erhöhung den Empfindungsgehalt ihrer Schicht zum Ausdruck.

Goethe hat in der Zeichnung eine Anschauung sinnlich dargestellt, die er im Briefe an Kayser vom 23. Januar 1786 so ausdrückt: „Die Farbengebung bleibt dem

Componisten. Es ist wahr, er kann in die Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel".

Die kleine Zeichnung gewährt einen wundervollen Einblick, wie in einem Dichtergeist ineinanderfliesst, was uns getrennt und unvereinbar erscheint, wie Dichtung und Musik in körperlichen Verhältnissen angeschaut werden können.

Aus dem erhaltenen Schema hat sich uns das Gebilde einer vollständigen herrlichen Dichtung aufgebaut. Warum ist sie nicht zu Stande gekommen? Ausser den allgemeinen Gründen, welche die übergrosse Fülle von Ansätzen und Fragmenten in Goethe's Werken erklären müssen — der Reichtum des Blütenansatzes hat die Fruchtbildung gestört — sind wohl hauptsächlich die schön angelegten Scenen mit der Gattin und dem Freunde verantwortlich zu machen. Das war auf der Bühne nicht darzustellen. Sollten Schauspieler als Charlotte Schiller und Wolfgang Goethe erscheinen? So unterblieb die Ausführung. Wir aber wollen, statt die Trümmer ins Nichts hinüberzutragen, vielmehr aus ihnen nach Möglichkeit das schöne Ganze aufbauen und so an den heiligen Stunden teilnehmen, die Goethe dem Andenken des Freundes weihte. —

Von dieser leider unausführbaren Dichtung versuchte nun Goethe das Mögliche für eine wirkliche Aufführung zu retten. Einen Aenderungsversuch haben wir in der folgenden Skizze:

Todt und Schlaf
Todt
aufgehort
vom der (?) Verwandten
Lie(be)
der Freundschaft
dem Vaterl
der Weish
der Poesie.

Die Abweichungen fallen sofort in die Augen. Für Gattin heisst es hier Verwandte und Liebe, für Freund Freundschaft. Diesen Versuch gab Goethe sofort wieder auf, denn wie sollten Freundschaft und Liebe als Abstrakta auf der Bühne dargestellt werden? Die Skizze findet sich in der Handschrift H_1, die im Uebrigen eine viel eingreifendere Umformung des grossen Planes enthält. In dem schmerzlichen Gefühl seine edle Dichtung so zerstören zu müssen, wie wir es sogleich sehen werden, machte Goethe hier noch einen letzten Versuch, der Schwierigkeit des grossen Planes auszuweichen und die unerträgliche Darstellung von Wolfgang Goethe und Charlotte Schiller auf der Bühne zu vermeiden.

Es waren also eingreifendere Aenderungen nötig; die Gestalten der Gattin und des Freundes mussten ganz fortfallen. Deutschland, Weisheit und Dichtung hätten für sich ein farbloses allegorisches Bild gegeben, nachdem die menschlichen und ergreifenden Partien beseitigt waren. Sie fielen also auch, und in die grosse entstandene Lücke rückte die dramatische Aufführung von Schillers Glocke ein. Dieser Plan ist in H_1 und H_4 niedergelegt.

H_1 Vorderseite:	H_4
Symphonie	*Symphonie*
heitr. dunckl.	
Mimische Entreen	*Mimische Entreen*
Exposition	*Exposition*
Donnerschlag	*Donnerschlag*
Erscheinung	*Erscheinung*
Das Stück	*Das Stück*
Verwandlung in Ka.	*Verwandl. zum Katafalk*
Trauergesang	*Trauergesang*
Epilog	*Epilog des Vaterlands*
Verwandlung in Heitr.	*Verwandl. ins Heitere*
Gloria in excel(sis)	*Gloria in excelsis.*

Auf der Rückseite von H_1 ist der Anfang noch näher skizziert:

Symphonie
Chorgesang: Festliches Kom
darbringen
Chöre von verschiednem
Charakter
instrumental. mimisch.
Exposition.

Der Gang dieses neuen, die ideale Höhe des ersten nicht erreichenden, aber ausführbaren Entwurfs ist also:

Die Feier beginnt mit Zelters „Symphonie“, wie man zu Goethes Zeit die Ouverture nannte (vgl. 16, 12; 16, 135; 49I, 261; Zelter an Goethe 21. Februar 1814). Die Worte „heitr. dunckl.“ deuten auf Schillers Verse:

> Ihm ruhen noch im Zeitenschosse
> Die schwarzen und die heitern Loose.

Die Symphonie bringt also die dunkle und heitere Seite der Menschenexistenz in Tönen zum Ausdruck. Auch von Schiller gilt ja das Wort:

> Alles geben die Götter, die unendlichen,
> Ihren Lieblingen ganz:
> Alle Freuden, die unendlichen,
> Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

Nach diesem Präludium zu Schillers Erdenwallen hebt sich der Vorhang. Die singenden Chöre aus Schillers Gestaltenwelt ziehen auf die Bühne — „mimische Entreen“. Wenn der Entwurf ausser diesem „festlichen Kommen“ auch noch ein „Darbringen“ erwähnt, so mag auf der Bühne ein Altar stehen, auf dem die einziehenden Gruppen Blumen und ähnliche symbolische Gaben niederlegen. Darauf „Exposition“. Darunter werden Verse zu verstehen sein, die ein Bild von Schillers Erdenwallen entrollen und von einer idealen Figur, etwa der Muse, zu sprechen waren. In dieses dem Hörer lebhaft vorgeführte Bild des wirkenden Dichters fällt der Donnerschlag, seinen Tod bezeichnend. Was heisst aber „Erscheinung“? Das werden uns zwei

andere Dichtungen Goethes sagen. Im „Vorspiel zur Eröffnung des Weimarischen Theaters am 19. September 1807" erscheint eine Flüchtende, die Schrecken des Krieges aussprechend. Ueber ihre Rede sind die scenischen Anweisungen verteilt: „Ganz ferner Donner, ferner Donner, näherer Donner, naher Donner" und dann am Schluss: „Es schlägt ein. Zugleich erscheint ein Wunder- und Trostzeichen, der verehrten regierenden Herzogin Namenszug im Sternbilde." Und in „Was wir bringen. Fortsetzung" weben die Parzen am Lebensfaden Reils:

Lachesis. Den Lebenswürdigsten, o lass ihn leben!
(Plötzlich Nacht.)

Atropos (den Faden im Moment abschneidend; im Tempel erscheint des Verewigten Namenszug in einem Sternenkranze).

Er lebt! lebt ewig in der Welt Gedächtniss . . .

In diesen beiden Dichtungen ist die hier nicht zur Ausführung gelangte Idee verwirklicht. Es sollte also unmittelbar nach dem Donnerschlage Schillers Namenszug im Sternenkranze erscheinen. Dann folgt „das Stück", die dramatische Darstellung der Glocke. Ursprünglich ist die Glockenaufführung ein von „Schillers Totenfeier" unabhängiges Unternehmen. Goethe an Zelter, 4. August 1805: „Ich stelle die Glocke Schillers dramatisch vor und ersuche Sie dazu um Ihren Beystand . . . Sodann hoffe ich, das andere Gedicht, wenigstens ein Schema, zu senden, das alsdann zum 10. November, zur Feyer des Geburtstags unseres Freundes, könnte gegeben werden". Ebenso am 5. Januar 1806 an F. A. Wolf: „Ich habe die Glocke hier noch nicht einmal aufgeführt, geschweige jenes Besprochene." Bei dem notwendigen Verzicht auf Hauptteile des grossen Planes versucht nun Goethe, die entstandene Lücke durch die Glockenaufführung zu füllen. Die Schlussverse sind:

Freude dieser Stadt bedeute,
Friede sei ihr erst Geläute.

Die freudigen Glockentöne verwandeln sich in Trauer-

geläute, das den Trauergesang einleitet, und gleichzeitig verwandelt sich das zum Glockenguss benutzte Gerüst in einen Katafalk. Es folgt der Epilog des Vaterlands, wie wir ihn in Goethes Werken besitzen, nur dass er in der jetzigen Form mit zwei Eingangsstrophen versehen ist, die den Uebergang von der Freude zur Trauer und vom heiteren zum Grab-Geläute enthalten, so dass die jetzige Form des Epilogs keinen Trauergesang vor sich haben kann. Sie entstammt eben der Lauchstädter Aufführung, bei welcher der Trauergesang wegfiel, weil er nicht gedichtet und komponiert war, und der Epilog unmittelbar an die Aufführung der Glocke sich anschloss.

Nach den letzten Worten des Epilogs setzt der Chorgesang wieder ein, aber nunmehr in schwungvollen Freudentönen und schwingt sich zu dem gewaltigen „gloria in excelsis“ auf, dem „Magnificat“ des grossen Planes.

Auch dieser resignierte, dem praktischen Bühnenbedürfnis angepasste Plan kam nicht zur Ausführung, nach Goethes Zeugnis, weil „der musikalische Freund“ mit seiner Leistung im Rückstand blieb.

Ueber die wirklich stattgehabte Aufführung in Lauchstädt am 10. August 1805, wiederholt in Weimar am 9. Mai 1810 und 10. Mai 1815, lesen wir im Morgenblatt für die gebildeten Stände (1810 No. 125): „Auf dem Weimarschen Theater wurden am 9. Mai zu Schillers Gedächtnis zuerst mehrere einzelne Scenen seiner Stücke aufgeführt, in welchen jeder der Mitspielenden das Beste zu leisten sich rühmlichst beeiferte. Hierauf folgte das Lied von der Glocke“ — aber das Weitere hören wir lieber von Goethe selbst (Morgenblatt 1815 No. 151): „Hierauf ward Schillers Glocke nach der schon früher beliebten Einrichtung vorgestellt. Man hatte nämlich diesem trefflichen Werke, welches auf eine bewundernswürdige Weise sich zwischen poetischer Lyrik und handwerksgemässer Prosa hin und wieder bewegt und

so die ganze Sphäre theatralischer Darstellung durchwandert, ihm hatte man ohne die mindeste Veränderung ein vollkommen dramatisches Leben mitzuteilen gesucht, indem die mannigfaltigen einzelnen Stellen unter die sämtliche Gesellschaft nach Massgabe des Alters, des Geschlechts, der Persönlichkeit und sonstigen Bestimmungen verteilt waren, wodurch dem Meister und seinen Gesellen, herandringenden Neugierigen und Teilnehmenden sich eine Art von Individualität verleihen liess.

Auch der mechanische Teil des Stücks that eine gute Wirkung. Die ernste Werkstatt, der glühende Ofen, die Rinne, worin der feurige Bach herabrollt, das Verschwinden desselben in die Form, das Aufdecken von dieser, das Hervorziehen der Glocke, welche sogleich mit Kränzen, die durch alle Hände laufen, geschmückt wird, das alles zusammen giebt dem Auge eine angenehme Unterhaltung.

Die Glocke schwebt so hoch, dass die Muse anständig unter ihr hervortreten kann, worauf dann der bekannte Epilog, revidiert und mit verändertem Schlusse, vorgetragen, und dadurch auch dieser Vorstellung zu dem ewig werten Verfasser eine unmittelbare Beziehung gegeben ward.“

Also: Keine Symphonie. Statt der mimischen Entreen aus Schillers Gestaltenwelt kommen 1810 einzelne Scenen aus seinen Stücken zur Aufführung, 1815 bleiben auch diese fort. Exposition, Donnerschlag und Erscheinung fallen weg, und es folgt gleich „das Stück“, wie Goethe selbst nun in seinem Bericht die Glockenaufführung nennt. Der Trauergesang fällt weg und es folgt gleich der Epilog, der eben deswegen in der ersten Strophe an den Schluss der Glockenaufführung angepasst ist und in seiner zweiten, abweichend vom Plan H_1, den Uebergang zum Grabgeläute enthält. Kein gloria in excelsis. —

In seinem oben citierten Aufsatze hat Bernhard Suphan die Reconstruktion unserer Dichtung unternommen. Meine Abweichungen von seiner feinsinnigen

Arbeit möchte ich im Folgenden begründen. Suphan sieht in H_2 und H_3 die Ausführung des Entwurfs H_1. Dazu muss er No. 2—7 von H_3 als „das Stück“ zusammenfassen und kann dann 1 als „Vorspiel“, 8—10 als Epilog abtrennen. Dieses Verfahren unterliegt aber schweren Bedenken. H_3 zeigt von einer solchen Einteilung keine Spur. Das Wort „Vorspiel“ findet sich in den Papieren des Entwurfes überhaupt nicht (was Suphan natürlich auch nicht behauptet), das Wort Epilog kommt allerdings in H_1 vor, aber es entspricht nicht, wie Suphan zur Contaminierung der beiden Entwürfe annehmen muss, den Nummern 8—10, sondern nur 9 von H_2. Das ergiebt sich aus einer Nebeneinanderstellung der drei Schemata:

H_1	H_2	H_4
Trauergesang	8) *Chöre*	*Trauergesang*
Epilog	9) *Vaterland*	*Epilog des Vaterlands*
Verwandl. in Heitr.	10) *Chöre*	*Verwandl. ins Heitere*
Gloria in excelsis.		*Gloria in excelsis.*

Epilog, Vaterland, Epilog des Vaterlands bedeuten also dasselbe, und da Epilog in H_1 den Epilog zur Glockenaufführung bedeutet, so besitzen wir in diesem das einzige ausgeführte Stück von „Schillers Totenfeier.“

Zur Durchführung seiner Annahme muss Suphan ferner die in H_2 und H_3 mit keiner Silbe angedeuteten Teile: Exposition, Donnerschlag und Erscheinung in seine Deutung des Entwurfes hineinergänzen und begreiflicher Weise gerät er dabei in Verlegenheit, da in dem lückenlos fortschreitenden Entwurf kein Raum dafür ist. Die „Erscheinung“ lässt sich so gar nicht unterbringen. („Es ist verwegen, eine Vermutung auszusprechen. Ist es ein Bild des letzten Abschieds? Sind es die Götter selbst, die nunmehr bald leibhaft auf der Bühne erscheinen?“) Bei der „Verwandlung zum Katafalk“ muss Suphan über das Wort „Verwandlung“ hinwegschlüpfen („die Scene ändert sich . . . der Katafalk ist errichtet, er stand schon, als die Nänie erklang“); denn in H_3

findet sich nichts, was sich in den Katafalk verwandeln könnte. Schliesslich muss Suphan in Consequenz seiner Annahme sich noch mit dem Erraten dessen abmühen, was der „Epilog des Vaterlandes“ wohl enthalten haben kann (er vermutet: einen Zornausbruch Goethes) während der gesuchte Epilog — allerdings mit der Anpassung an die Glockenaufführung — in seiner ganzen Herrlichkeit in allen Ausgaben steht.

Also: der Entwurf H_1 und H_4 ist verschieden von dem in H_2 und H_3 niedergelegten, und Suphan hat sich mit dem Versuch, sie zusammenzuschmelzen, schwere und vergebliche Mühe auferlegt. —

Das wären drei Pläne zu Schillers Totenfeier. Die Spuren eines vierten oder, wenn man die wirklich erfolgte Aufführung mitrechnet, fünften Plans finden sich in Goethes Brief an Zelter vom 12. Oktober 1805. „Indessen ist freilich die Zeit vergangen und der Prolog erscheint wahrscheinlich eher gedruckt, als ich ihn bei uns recitiren lasse.“ Nach dem Zusammenhange kann es sich nur um den Epilog handeln, der jetzt also der Glockenaufführung vorangehen sollte. Welche weiteren Veränderungen das für den Gesamtplan herbeiführen sollte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Uebrigens wäre es auch denkbar, dass das Wort Prolog hier nur bedeutet, dass die Verse in den Empfindungsgehalt der Feier einzuführen bestimmt waren. Dann würde die Stelle also nicht auf eine Aenderung des Plans hinweisen.

Mehr noch als das Ausbleiben von Zelters musikalischen Beisteuern wird der Unmut über die Undurchführbarkeit gerade der edelsten Teile des ursprünglichen Entwurfs bewirkt haben, dass von dem in fortschreitender Resignation immer weiter verengerten und verkümmerten Plane zuletzt nur Glockenaufführung und Epilog zu Stande gekommen sind.





